

Université de Montréal

**L'effet de la musique :  
de l'espace psychique à l'image blanche,  
une approche créatrice à l'écoute de l'expérience.**

par  
Alizée Thalmensy

Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A  
en études cinématographiques  
option recherche-crédation

Juillet 2016

© Alizée Thalmensy, 2016

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**L'effet de la musique :  
de l'espace psychique à l'image blanche,  
une approche créatrice à l'écoute de l'expérience.**

Présenté par :  
Alizée Thalmensy

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld – directrice de recherche

Marion Froger – président rapporteur

Caroline Traube – membre du jury

## Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation étudie le pouvoir de la musique dans le développement de soi. Comment la musique habite-t-elle notre psyché? Ma démarche philosophique, phénoménologique et psychanalytique part des intuitions engendrées par les rencontres et entrevues que j'ai faites avec des musiciens dans le cadre de la création de mon film documentaire. Je présente ainsi en m'inspirant de travaux scientifiques, plusieurs niveaux de réception de la musique au cinéma, qu'ils soient conscient, inconscient, transitionnel ou encore potentiel. Au delà de la musique en soi, il y a l'extra-musical, dont la musique filmée fait partie. Quels affects sont déclenchés par la musique au cinéma? Dans une société monopolisée par le diktat de la vue; quels procédés esthétiques sont mis en place au cinéma pour que nous portions attention à la bande sonore? Nous étudierons ces questions à la lumière de plusieurs théoriciens et par le biais de deux documentaires *Herman Slobbe* de van der Keuken et *Les États-Unis d'Afrique* de Yanick Létourneau. Ce mémoire nous permettra d'explorer ce que la musique nous procure par le biais des affects. De l'enfance à l'âge adulte, cet art millénaire ouvre des voies que l'œil uniquement ne peut atteindre. Ainsi, ce mémoire me permet de comprendre les raisons qui m'ont amenées à la création cinématographique puisque c'est la musique qui m'a amenée à elle. C'est la musique qui m'a donnée l'envie d'œuvrer dans l'audio-visuel.

**Mots-clés :** musique, cinéma, son, affect, espace psychique, espace potentiel, virtualité, création

## Abstract

This research-creation project studies the power of music in the self-development. How does it affect our psyche? My point of view which is philosophical, phenomenological and psychoanalytical, is elaborated according meetings and interviews with musicians that I lead during the production of my documentary. Here, I am presenting, inspired by lots of scientific theories, several levels of reception of music in movies, whether conscious, unconscious, transitional or potential. Beyond the music itself, there is the extra-musical, the film music is part of that. What emotions are triggered by music in movies? In a society monopolized by the diktat of sight; What aesthetic procedures are built to make us pay attention to the soundtrack? We will study these issues thanks to several theorists and through two documentaries *Herman Slobbe* (Johan van der Keuken, 1966) and *The United States of Africa* (Yanick Létourneau, 2011). This research explores what music gives us through affects. From childhood to adulthood, this ancient art offers opportunities that the eye can not reach. Thus, this research allows me to understand the reasons that led me to filmmaking since it is the music that led me to it. It was music which made me desire to work in the audio-visual environment.

**Keywords:** music, film, sound, affect, psychic space, potential space, virtuality, creation

## Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>1- L'empreinte musicale.....</b>	<b>6</b>
1-1 La polysensorialité de l'art.....	6
1-2 La musique et les facultés cognitives.....	8
1-3 La musique comme objet transitionnel.....	9
<b>2- Les sens et les affects.....</b>	<b>13</b>
2-1 Les coefficients perceptifs et affectifs.....	13
2-2 Primitivité, Musique et cinéma: au commencement était la voix.....	18
<b>3- Se connecter à l'autre par l'affect.....</b>	<b>24</b>
3-1 Musique et mémoire collective au cinéma.....	24
3-2 Visualité haptique et aura.....	25
<b>4- <i>Musica oscura</i> : Création d'un documentaire musical.....</b>	<b>33</b>
4-1 Genèse du projet: voix et émotion.....	33
4-2 Réalisation et cadrage: Déroulement, accomplissement et révélation.....	34
4-3 Objectifs esthétiques et leitmotiv.....	36
4-4 Montage ou comment traduire l'idée d'une musique intemporelle et non-spécifique qui serait l'écho de ce que nous sommes ?.....	37
<b>Conclusion.....</b>	<b>40</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>42</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>45</b>

## **Remerciement :**

Je tiens à remercier chaleureusement Elène Tremblay,  
ma directrice de recherche durant 1 an et demi,  
sans qui ce travail n'aurait pas été aussi enrichissant.  
Merci pour tes conseils pertinents, tes encouragements et ta confiance...

## **Introduction**

Passionnée par la musique, je suis particulièrement attirée par sa représentation intradiégétique au cinéma et dans l'audiovisuel. En tant que praticienne, c'est toujours les sons et la musique qui mènent mes choix de montage ou de réalisation. À l'origine de mon intérêt pour ce sujet de recherche se situe donc le désir de mieux comprendre cette relation particulière que j'entretiens avec la musique.

Au commencement de mon projet de recherche-crédation, se trouve l'idée de réaliser un film documentaire sur la musique. Je pense que ce qui me pousse à vouloir investiguer davantage cette question musicale, est un court métrage de dix minutes, que j'ai réalisé en 2014 dans le cadre de mon séminaire en Recherche-Crédation qui présentait le portrait d'un jeune homme rêvant de devenir chanteur. Un projet pour lequel je m'étais lancée le défi de penser et faire le film entièrement seule.

J'aime discuter des réalités qui m'entourent, mais surtout j'aime les analyser, les observer, les filmer et les représenter au montage comme je les ai ressenties au tournage. Finalement, je documente davantage mon expérience émotionnelle de tournage tout en restant cachée derrière ma caméra et en m'assurant de ne pas détériorer la réalité, mais à la lumière de mes recherches pour ce mémoire, j'ai remarqué que j'étais davantage dans une démarche de documentation de mes virtualités plutôt que de la réalité elle-même.

Ce qui m'a fait me passionner pour le cinéma documentaire, ce sont des cinéastes solitaires ou travaillant en équipe réduite, qui ont besoin de s'impliquer pleinement à chaque étape de leur film, de savoir qui ils sont, d'expérimenter l'art du film de l'intérieur, à la recherche d'eux-mêmes, une démarche qui ne peut être déléguée à quelqu'un d'autre. A travers leur regard, nous découvrons le nôtre et confrontons nos sensibilités. Luc Moullet, Claude Jutra, et Van der Keuken font partie des cinéastes qui m'ont le plus inspirés.

A la fin de la réalisation de mon film à l'hiver 2014, je sais précisément ce que j'aime faire: tourner et réaliser seule des portraits. Cette approche unique favorisant une relation en tête-à-tête entre le réalisateur et son sujet m'enseigne beaucoup. L'envie de décortiquer le rapport de l'homme à la musique s'est fait ensuite ressentir comme un besoin pour savoir de quoi nous sommes faits, nous les amants de la musique, tout style confondu, qu'est-ce qui nous relie les uns aux autres?

Mon documentaire *Musica Oscura* constitue une possible réponse à cette question. Ici, dans ce mémoire, j'explorerai diverses propositions théoriques qui rejoignent mon hypothèse de départ. Cette hypothèse naît des premières entrevues que je mène pour mon documentaire — car j'ai commencé mon documentaire avant d'entamer mon mémoire — c'est donc la création qui m'amène au présent mémoire.

Mon hypothèse est que la musique ouvre un espace psychique fait de sensations réelles et virtuelles et qu'elle permet de renforcer la cognition en la fondant sur des affects. La musique peut aussi, en tant que présence, agir à titre d'objet transitionnel. Mais, la musique perd-elle de sa présence lorsqu'elle est filmée? Peut-on reconstruire l'aura de l'expérience directe de la musique, pour le cinéma? Telle est ma quête au travers de mes créations cinématographiques.

Selon le dictionnaire Larousse en ligne, «la musique est un art qui permet à l'homme de s'exprimer à travers des sons, productions de cet art». La musique est présente au quotidien de façon active mais aussi passive. La création musicale, comme son écoute, produit un impact sur nos vies. Par ailleurs, le cinéma, art récent et complexe, est «à sa manière cet art total qui hante notre culture» (Frangne, 2002, p.17), art total qui combine images, sons, musiques et possède une grande force immersive.

Le film contient perpétuellement une musique, laquelle lui constitue, atmosphériquement une dimension *sui generis*, et qui perpétuellement l'enrichit, le commente, parfois le corrige et parfois même le dirige; en tout cas, qui en structure de très près la durée.  
(Souriau 1953, p.24)

La musique teinte et affecte la réception des images. Elle est liée au cinéma depuis les débuts de ce 7ème art. Mais au delà de ce rôle de trame sonore du film, qu'en est-il de la musique au cinéma? Benjamin serait d'accord pour dire que l'on remarque que la performance musicale filmée perd un peu de son aura une fois qu'elle est contenue dans l'écran, tel un oiseau en cage. Je me demande donc comment décrire cette réception du pouvoir de la musique dans les films? Se réalise-t-elle dans ce qu'on pourrait associer à l'espace psychique de la personne qui écoute?

Selon Bion, psychiatre et psychanalyste britannique, l'espace psychique se définit comme un lieu de traitement des informations générées, d'une part, par notre inconscient (désirs, fantasmes, etc.) et d'autre part par le monde réel, conscient (influences, amour, etc.). L'espace



psychique trie et garde ce qui lui permet de maintenir un équilibre vital. C'est un espace de confort entre ces deux zones qui peuvent se montrer plus ou moins agressives et contradictoires. Ce concept d'espace psychique et sa théorie des impressions sensorielles assimilées et non assimilées, me permettra de discuter l'expérience de la musique et les sensations et émotions qu'elle transporte.

La virtualité est étroitement liée au travail effectué par l'espace psychique quant à l'association de nos perceptions. Mikel Dufrenne (1987, p.199) décrit ainsi la virtualité : «Le propre du virtuel serait plutôt de rendre au visé sa primitivité. Pressenti, il ne serait pas non-senti, mais senti avant la différenciation du sensible.». Dufrenne entend ici primitivité au sens d'antérieur, d'origine et de principe organisateur. Prenons l'exemple donné par l'auteur du regard sur un tableau; je suis capable d'en ressentir le toucher et d'entendre sa musique. Pourtant, il n'y a aucun son autour de moi et je ne touche pas ce tableau. Mais «quand le réel se charge de virtuel, il risque d'être lui-même virtualisé» (Dufrenne 1987, p. 199). Ces virtualités, qui sont également pour moi de l'ordre de l'aura, sont d'autant plus pertinentes qu'elle conditionnent nos prédispositions à l'art cinématographique qui tend, de plusieurs façons, à nous amener vers ces virtualités et sensations de plénitude du moment vécu face à l'œuvre.

«Comprenons bien : ce n'est pas que la vision, à force d'être attentive,  
cède à la fascination et que le regard ébloui sombre dans l'aveuglement;  
c'est plutôt que le voyant revient dans les parages de l'originare».  
(Dufrenne 1987, p.200)

Ce mémoire étudiera donc par le biais d'une recherche théorique et de la création d'un film documentaire, cette expérience vécue de l'écoute musicale dans les films et hors les films. Elle veut «rendre justice à l'oreille» (Dufrenne 1987, p.9). Il est donc important de comprendre ce mémoire comme une expérience créative et un point de vue artistique. Je souhaite rendre compte d'une expérience de la musique comme « quête de soi ». Les concepts présentés me permettent de développer mon intuition au sujet des affects et des émotions ressentis. Ainsi, je tente de mettre à jour des affects presque inconscients, ressentis par le spectateur, le musicien ou le créateur. Ma démarche ne relève pas d'une démonstration scientifique cependant j'espère que vous pourrez y trouver tout comme moi, des pistes d'analyses qui sortent des carcans habituels, ainsi que des pistes de créations. J'espère que vous pourrez à votre tour alimenter de théories vos actes et réceptions artistiques, afin de les réfléchir, et continuer ce travail empirique, qui vise à faire de la vie, une poursuite affective constante pour rester à l'écoute de soi.

Comment la musique impacte-t-elle sur mon organisme sensoriel et cognitif? Que déclenche-t-elle? Que permet-elle? Et comment la musique participe-t-elle à la transmission des identités culturelles par les affects? Il s'agira de considérer l'émotion procurée par la musique selon une structure logique de bas et de hauts qui, si on voulait la représenter ressemblerait étrangement aux ondes sinusoïdales de la musique. Ce rapport que nous entretenons tous et chacun avec la musique mérite une réflexion plus profonde que certains cinéastes ont amorcée (van der Keuken *Herman Slobbe*, 1964) et dont la recherche mérite d'être poursuivie.

Ces questions seront explorées à travers l'analyse d'un corpus de deux films où le phénomène de la musique est discuté et où la musique se retrouve représentée de façon intradiégétique : *Les États-Unis d'Afrique* de Yanick Létourneau (2011) qui permettra d'aborder la question de la transmission culturelle par la musique ainsi que le concept de virtualité et *Herman Slobbe* de Johan van der Keuken (1966) qui donnera lieu à une réflexion sur la relation affective à la musique, que j'associerai à la théorie du jeu selon Winnicott. Ce film discute l'écoute de notre environnement sonore; le rapport qu'entretient l'homme avec sa production sonore, contrairement à l'autre film qui discute le rôle de la chanson (c'est à dire de la musique associée à de la parole) et du rapport homme/musique du point de vue du compositeur mais aussi de son impact sur l'auditeur.

L'auteure qui alimentera mon analyse et m'offrira des outils théoriques, sera Jocelyne Lupien pour ses recherches sur la sensorialité de l'art, qui m'amèneront ensuite à explorer cette sensorialité qui transparaissait déjà durant la Grèce Antique dans les poèmes de *L'Iliade* et à travers l'importance de l'éducation musicale à cette époque.

Ensuite, je puiserai chez Winnicott pour sa théorie du jeu chez l'enfant et de l'espace transitionnel; pour étoffer ma proposition de la construction de l'espace psychique par la musique. Je continuerai ensuite sur les rôles des affects dans la réception musicale, et reviendrai à Lupien pour son analyse «des coefficients affectifs et perceptifs» de l'art, puis il faudra aller voir du côté de Daniel Deshays pour son analyse de la réception du son au cinéma et du côté de Véronique Verdier et de Marie-France Castarède pour un voyage au cœur de la musique.

J'explorerai le concept de virtualité avec Mikel Dufrenne afin de comprendre que l'impact de la musique pourrait aussi mener à une virtualisation du réel et donc à des perceptions qui influenceraient psychologiquement l'individu. Pour vérifier mon hypothèse sur le rôle *virtuel* de la musique dans la transmission culturelle, Agnès Pernot pour son approche de la musique primitive nous mène à l'analyse de la voix et de ses origines et répercussions.

Puis, j'aborderai la visualité haptique de Laura U. Marks en lien avec le visage affect de Deleuze et les séries intensives créées par les affects afin de comprendre ce que Laura U. Marks appelle les sons haptiques. J'étudierai ainsi le concept d'aura de Benjamin à la lumière contemporaine de Marks et Deleuze. Ces théories m'aideront à vérifier l'idée d'une aura modifiée par l'enregistrement des captations *live*, offerte par la production d'un *son blanc* ou une *image blanche* par le film. Pour finir, je rebondirai sur la musique comme mémoire collective et nostalgique et comme affirmation identitaire liée au besoin de connexion avec nos racines lorsque l'on arrive dans un nouveau pays d'accueil par le biais d'un article de Marion Froger et Emilie Tullio.

Le premier chapitre de mon mémoire s'intitulera *L'empreinte musicale* et discutera, sous forme de trois sous-parties: *la polysensorialité de l'art*; *la musique et les facultés cognitives* et enfin *la musique comme objet transitionnel*. Le second chapitre s'intitulera *Les sens et les affects* et discutera sous forme de deux sous-parties: *Les coefficients perceptifs et affectifs* et une sous-partie nommée: *Primitivité, musique et cinéma: au commencement était la voix*. Le troisième chapitre s'intitulera *Se connecter à l'autre par l'affect* et discutera sous forme de deux sous-parties: *La musique et la mémoire collective au cinéma* et *Visualité haptique et aura*. Dans une dernière et quatrième partie, je discuterai ma création documentaire, le processus de travail et les défis, heureux hasard et difficultés rencontrées ainsi que les solutions apportées.

# **1-L'empreinte musicale**

Pour comprendre comment réussir à retranscrire l'expérience musicale par le biais du cinéma, il m'a fallu tout d'abord comprendre la puissance de la musique et ce qu'elle pouvait déclencher en nous en explorant les propositions de quelques auteurs dont l'historienne de l'art Jocelyne Lupien et le psychanalyste Donald W. Winnicott.

## **1-1 La polysensorialité de l'art.**

Par voie sensorielle, cognitive et affective, les tableaux, les sculptures, les installations nous décrivent l'univers *autrement* que ne le font la pensée logique et les sciences exactes et souvent, l'art nous fait mieux comprendre le chaos et la complexité de nos vies.  
(Lupien 2004, p.15)

Jocelyne Lupien affirme ici que par la perception (liée à nos capacités sensorielles, mais aussi à notre connaissance du monde et à nos croyances), nous recevons une œuvre d'art différemment que par une analyse objective de celle-ci (historique et esthétique par exemple). L'œuvre d'art permet une meilleure compréhension de la globalité («univers») dont nous faisons partie, elle est, pour Jocelyne Lupien, essentiellement visuelle selon les exemples proposés («les tableaux, les sculptures et installations»); on peut considérer que l'installation est la seule à pouvoir être composée de musique. Plus encore, l'art selon Lupien, me permettrait de parvenir à comprendre ces zones d'ombre («chaos et complexité») difficilement joignables dans notre monde logique et tellement exploitées dans les arts. Ainsi, dans l'expérience de l'œuvre d'art, je quitte un temps les sciences exactes objectives et non réfutables, pour m'adonner à une analyse subjective et personnelle plus près de la complexité de ma vie, selon mon degré de perception et mes connaissances du monde. Je deviens donc, l'espace d'un moment, face à l'œuvre d'art, interprète du monde qui m'entoure, conceptrice spectatrice de ma vie, décidant de la place dans cet univers qui m'est proposé par l'œuvre d'art.

Mais si je me place un instant du côté de la musique et que je remplace le mot art par le mot musique dans l'affirmation de Jocelyne Lupien, quelles conclusions puis-je en tirer? Même si la musique n'a pas été clairement considérée par l'auteure dans son analyse première, celle-ci étant un art,

pourrait très bien être envisagée d'un point de vue phénoménologique. Je serais donc capable d'appréhender le monde d'une manière nouvelle et personnelle lorsque j'écoute ou joue de la musique. La musique me permettrait une meilleure compréhension de la complexité de la vie. Cela me mène à cette nouvelle affirmation de Jocelyne Lupien (d'après le concept de verrouillage des sens Le Breton, 1990).

La piste que nous explorons plus particulièrement depuis quelques années a donc trait à cette nature polysensorielle des arts plastiques – dans leur production et dans leur réception - comme fondement du *sensorium* commune et au fait que ces langages artistiques (...) proposent des formes de *déverrouillage* sensoriel du corps que ne fournissent pas les autres discours symboliques; des déverrouillages qui nous font mieux *comprendre* l'apparente incohérence du monde qui nous entoure et la densité du monde psychique et affectif qui motive nos actions et nos représentations. Or, affirmer que l'art constitue un déverrouillage sensoriel, suppose qu'en amont divers facteurs historiques et valeurs culturelles ont contribué (et contribuent encore) à verrouiller certaines modalités sensorielles, qui, au fil des siècles, ont tour à tour été affamées, étouffées. Les œuvres plastiques permettent-elles de combler cette faim sensorielle? (2004, p.16-17)

Le propos est ici donc centré sur la polysensorialité de l'art. L'auteure dit auparavant voir cela dans une perspective non verbale (adaptions donc ici notre pensée à celle d'une musique sans paroles). À l'instar de Lupien et Le Breton, je crois que l'œuvre d'art musicale aurait le pouvoir de *libérer* ce qui a été autrefois verrouillé. Dans l'expérience que je fais de l'œuvre d'art, naît un sentiment de liberté. Dans cette dernière citation de Lupien, on distingue l'approche personnelle de l'art et l'approche sociétale (valeurs culturelles, Histoire). L'expérience de l'œuvre d'art me permet donc de retrouver une forme d'autonomie face aux contraintes sociales. Je m'autorise peut-être, le temps d'une écoute musicale ou d'une pratique musicale, le droit d'exister pour ce que je suis, uniquement. Il est important je crois, de souligner une expression francophone «être à l'écoute de soi», qui, selon moi, assigne la musique à une place bien précise: l'intérieur de l'homme. L'écoute permet l'introspection. Cette expression suppose que l'on ne peut ni voir ce que nous sommes à l'intérieur, ni toucher ce que nous sommes, ni même le goûter ou le sentir. Seule l'écoute semble capable d'atteindre le Moi inconscient, théorie freudienne résultant de la tension existante entre le ça et le surmoi (Freud, 1923) . L'écoute aurait cette capacité de nous rendre attentif à notre vie intérieure. Nous verrons bien sûr que cette introspection se doit ensuite d'être partagée pour trouver son plein accomplissement. Car l'art, qui est communication et expression, trouve son sens complet dans le partage.

## 1.2 La musique et les facultés cognitives

Il semble que la musique comme stimulus de l'intelligence, serait une possibilité considérée depuis des siècles. Déjà, dans la Grèce antique, la musique occupait une place très importante parmi les dieux et parmi l'élite. «La musique apporte une agréable distraction» écrit François Lasserre (1954, p.13) dans son étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique. Ainsi, les sirènes charment et séduisent par leur chant, Achille jouant de la lyre dans *Illiade* nous fait comprendre que les guerriers avaient «le mérite d'avoir accordé à la culture de l'esprit et du goût autant d'importance qu'à la culture du corps» (ibid. p.13). «A l'aurore de l'épopée, (...) on imposait l'enseignement du chant et de la lyre». Il semblait cependant que l'art du verbe, la poésie, primait sur la mélodie. En effet, le chant est davantage mis en avant dans les écrits, Lasserre fait référence aux incantations qui accompagnaient les soins médicaux (ibid. p.15), des «chants magiques» qui changent le cours des choses, le chant d'Orphée. Ces écrits nous montrent que la musique a, selon les gens de l'époque, le don d'améliorer les capacités humaines ordinaires. Cela est d'abord centré sur des croyances divines très fortes, et on considère que la musique parvient même à influencer les Dieux, êtres suprêmes de cette époque. On apprend les bonnes vertus athéniennes aux jeunes gens par le biais des messages que véhicule la musique. Les traces musicales sont nombreuses dans les vestiges de l'Antiquité Grecque et semblent contribuer au bon fonctionnement de la société. On endoctrine ainsi les plus jeunes à coups de chants et poèmes chantés. Une façon d'accéder à la connaissance :

*Muses qui habitez le palais de l'Olympe, déesses présentes à tout, à qui tout est connu tandis que nous n'entendons, plongés dans l'ignorance, que le seul bruit de la Renommée, dites-moi maintenant...* Ainsi commence, dans le chant 2 de l'Illiade, le *Catalogue des Vaisseaux* et si ce prologue de date récente à la gloire de l'omniscience des filles de Zeus doit quelque chose aux premiers vers de la Théogonie d'Hésiode, d'autres passages beaucoup plus anciens font allusion déjà au pouvoir de révélation de l'art musicale : *Chante, ô Muse, la colère d'Achille*. Être initié à la musique, dans son acceptation la plus large, c'est avoir le privilège de la connaissance. (Lasserre 1954, p.15)

Les neuf Muses de Zeus sont à l'origine du mot musique et représentent les arts. Cela nous montre l'origine du pouvoir omniscient que certains prêtent encore à la musique. Le commun des mortels de cette époque, défini ici comme des «ignorants», par opposition aux muses qui détiennent la vérité, semble incapable d'entendre cette vérité. On a donc ici un véritable lien établi entre l'art du chant et la

connaissance du monde; et entre chant et expression des sentiments, la colère pouvant visiblement être chantée.

### 1.3 La musique comme objet transitionnel

Mais comment le jeune enfant de notre époque, qui durant la Grèce Antique apprenait les valeurs sociétales par la musique, peut-il percevoir la musique? Quel rôle peut-elle occuper pour l'enfant d'aujourd'hui dans sa construction personnelle?

Winnicott, psychanalyste, nous propose une autre forme de compréhension du rapport que l'enfant, et par la suite l'adulte, peut entretenir avec le jeu de la musique. Pour Winnicott, le jeu avec l'objet transitionnel (jouet, couverture, doudou, etc.) permet à l'enfant de pallier à l'absence de la mère et de développer son autonomie. J'avancerais que la musique peut tenir le rôle d'objet ou phénomène transitionnel.

Comme le note Rémi Bailli dans son article *Le jeu dans l'œuvre de Winnicott* (2001) s'inspirant de l'ouvrage *Jeu et Réalité : L'espace potentiel* de Winnicott (1971) :

L'objet transitionnel est la première possession « non-moi » du nourrisson (...). L'objet transitionnel a pour destin d'être progressivement désinvesti. Mais les phénomènes transitionnels persistent. Par «phénomènes transitionnels», il faut entendre la continuité des expériences d'omnipotence caractéristiques du jeu des enfants. Lorsque l'enfant joue, il entre dans une aire intermédiaire, où la réalité intervient non plus comme une contrainte mais se voit remodelée en fonction de ses besoins internes, tout comme le nourrisson avait besoin, en raison de son immaturité, de cette illusion de «toute-puissance». L'enfant peut distinguer la réalité de ses désirs propres, mais le jeu est un moyen d'exister en tant que « soi », malgré les contraintes de la réalité auxquelles il doit s'adapter. Le corollaire serait que l'enfant ait à s'adapter à son environnement au détriment de son propre développement personnel (faux self). Il faut ici distinguer clairement, comme le fait Winnicott, le jeu (*game*), qui peut être organisé socialement, et l'activité beaucoup plus essentielle de jouer (*playing*). Jouer est un acte créateur, une invention d'un individu, qui permet une infinité de variations, alors que les jeux de société ou éducatifs sont beaucoup plus limités. Jouer est donc un phénomène transitionnel. Il ne s'agit plus uniquement, comme nous l'avons vu avec M. Klein, de mettre

en acte la réalité psychique interne de l'enfant, mais beaucoup plus généralement d'une expérience vitale. Par « vital », il faut entendre «ce qui est essentiel à l'enfant», à savoir le sentiment d'exister réellement, ou encore le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue. (Bailli 2001, p. 41-45)

Cette citation permet de situer la théorie de Winnicott, qui s'applique au nourrisson, à l'enfant en pleine construction d'identité, mais qui concerne et conditionne également l'adulte que cet enfant deviendra. Si je tente de lier l'idée de l'objet transitionnel et du jeu (*playing*) à l'instrument de musique et à l'exécution de la musique qui peut être libre ou dirigée, (notons qu'en anglais, jouer de la musique se traduit par *to play piano* et non par la notion *game*), je pourrais avancer à la suite de Winnicott que le jeu musical libre pourrait permettre d'accéder à son «vrai-self». Dans le jeu musical, l'enfant utilise sa liberté d'usage et d'exécution de l'instrument de musique. Même son interprétation d'une pièce musicale peut devenir subjective s'il se dégage des contraintes imposées par l'enseignement musical. Dans ce contexte, il apprend à se connaître et à affirmer son individualité. Cette vérité omnisciente, dont je parlais plus haut, et qui semblait n'être du ressort que des Muses dans l'Iliade, tandis que les hommes n'étaient que des êtres sourds - puisque uniquement à l'écoute de la Renommée (c'est à dire des normes sociales) – semble, avec Winnicott, au 20ème siècle être envisageable pour le commun des mortels. Car selon lui, on accéderait à la compréhension du soi, «individu distinct» grâce à des «expériences d'omnipotence caractéristique du jeu des enfants» (Bailli 2001, pp 41-45).

Pour être révélatrice de «vrai-self», Winnicott insiste sur le fait que cette possession d'*objet transitionnel* doit être à l'initiative de l'enfant ou de la personne. Ainsi si je puis me permettre d'élargir un peu le concept de Winnicott, posséder un objet comme un instrument de musique, ce qui, pour de nombreux musiciens, se passe dès l'enfance pourrait être une façon de s'émanciper du cocon familial pour trouver sa propre forme d'expression. Pour ce faire, ce jeu doit être libre – l'enfant doit avoir «l'illusion qu'il trouve ou crée l'objet», selon Winnicott. (Bailli 2001, pp 41-45)

A cette proposition, nous pouvons associer la scène de *L'enfant Aveugle 2* de van der Keuken (1966), dans laquelle l'enfant Herman Slobbe imite avec sa voix le son d'une course de voiture sur circuit. Ce jeu musical est celui qui occupe son quotidien lorsqu'il rentre en banlieue chez sa maman. Il s'agit de sa propre forme d'expression qui se voit amplifiée par le son radiophonique qu'il crée. Cet enfant veut devenir technicien de radio et on comprend que c'est dans la création de ces différents objets sonores



qu'il se sent accompli. Ce qui est très intéressant dans la construction sonore de cette scène de film, c'est qu'elle commence par des images de la course de voiture à laquelle Herman assiste. On le voit assis au pied des gens, écouter la course puisque lui ne la voit pas, il n'a pas de raison de se trouver debout. Il semble donc isolé dans cette foule d'individus qui l'entoure. Au départ, on ne soupçonne pas qu'Herman est celui qui produit le son de cette course, on pense qu'il s'agit du son ambiant de la course capté par van der Keuken. Puis, le son se poursuit dans le salon d'Herman pendant son enregistrement et son imitation de la course de voiture. La surprise du spectateur, alors, est définitivement complète. Et lorsque Winnicott parle de réalité à laquelle l'enfant tente d'échapper par le jeu, on la voit exploser à nos yeux dans cette scène de van der Keuken. Herman qui est un adolescent qui n'éprouvait pas grand besoin d'aller voir la course, comme il le dit à sa mère plus tôt dans le film, va transformer ce moment de solitude réelle et de frustration par le jeu à la maison pendant lequel il déplace cette réalité vers la sienne qui est celle du monde sonore. Il trouve ainsi un espace de création personnelle par la retranscription vocale de la course. Le jeu vocal ou sonore est essentiel à la construction identitaire et au développement de l'autonomie de l'enfant comme le démontre Winnicott dans sa conception du jeu et comme nous pouvons l'observer chez Herman qui tente d'échapper, par le jeu sonore, à sa vie morne de banlieue. C'est du moins de cette façon que van der Keuken semble présenter les choses, et de cette façon que je reçois cette scène.

Aussi, de nombreux enfants, décident de vouloir jouer d'un instrument de musique, puis, lorsque les parents les inscrivent à un cours, la technique ne satisfait pas leur besoin «vital» de jouer librement et ils quittent. D'autres poursuivront et diront avoir été un peu forcés par leurs parents, puis plus tard, être retournés vers la musique par eux-mêmes (souvent vers un nouvel instrument). D'autres poursuivront sans avoir ressenti cette révélation du «vrai-self» (je m'appuie ici sur des témoignages distillés par mon entourage ou durant la production de mon documentaire). Selon Winnicott, la non réalisation de soi conduit à se protéger de l'environnement. L'apprentissage de la musique pourrait être le lieu d'une tension entre le «vrai self» et le «faux self». L'art musical deviendrait alors une contrainte inconsciente pour certains musiciens ou une pression familiale non assumée. Ainsi, nous pensons tous à ces images d'enfants qui peuplent l'Internet ou peut-être nos vies, des enfants qui grattent maladroitement des guitares en plastique pour produire leur propre son, des enfants qui tapent sur les pianos désaccordés des parents, ou des enfants définitivement excités par leur propre production sonore, toutes ces images montrent le potentiel du jeu musical chez l'enfant, un jeu dépourvu de toute organisation, un jeu

spontané et constructeur d'identité.

Des moments suspendus, vécus en concert, témoignent de la connexion qui se fait avec l'enfant joueur qui est en moi et du plaisir et liberté associé au jeu musical. Lorsque j'assiste à un concert, je recherche une connexion à cet «espace potentiel» dont parle Winnicott. Le jeu entre musicien et spectateur devient *unique*, nos «espaces potentiels» se rencontrent et la magie de la musique opère :

Ce jeu se déroule, du point de vue du nourrisson, ni au-dedans ni au-dehors de lui, mais dans une aire intermédiaire qui se situe entre lui et sa mère. Winnicott nomme cette aire : « espace potentiel ». Le jeu entre la mère et son nourrisson correspond à un chevauchement des espaces potentiels de chacun. De la même façon, le jeu des enfants peut admettre divers individus, pour créer un jeu unique. Le jeu, en tant qu'acte créateur, n'est pas restreint à la subjectivité de l'individu (ce qui serait une marque de folie), mais se joue à la limite entre ce qui est subjectif et ce qui est objectivement perçu. Le prolongement de l'espace potentiel se fait chez l'adulte, à travers des expériences culturelles, qu'il s'agisse d'art, de philosophie ou de religion. (Bailli 2001, p. 41-45)

## **2. Les sens et les affects**

### **2.1 Les coefficients perceptifs et affectifs.**

Dans «cette aire intermédiaire qui se joue à la limite de ce qui est subjectif et ce qui est objectivement perçu» (Bailli 2001 pp.41-45), dans laquelle je me place lors de l'écoute musicale, entrent en compte les sens et les affects.

«Pas de sensations, sans affects» nous dit Lupien. Elle cite ensuite Pradines :

Tout organe des sens est instrument de représentation; il met l'impression qu'il reçoit en relation avec autre chose qu'elle-même. Il s'ensuit clairement qu'il doit toujours, dans sa constitution anatomique, envelopper une dualité qui explique les deux termes en relation. Or ces deux termes sont la sensation inaffektive d'un côté et, de l'autre, l'affekt, dont la première peut nous signifier l'imminence dans les variations de son intensité.(...) L'étude séparée de ces deux facteurs, orientée par le postulat qu'il s'agit de deux ordres d'états fonctionnellement sans rapport, conduit tout droit à manquer le rapport même qui définit fonctionnellement la perception. (Lupien 2004, p.21)

Cette vision de la perception partagée par Pradines, peut également être comprise à travers l'exemple de la scène de la course de voiture dans *Herman Slobbe*. Au début de la scène, j'entends une course de voiture. Mais si je suis capable de dire que j'entends une course de voiture c'est parce que la sensation inaffektive m'a permis de signifier que cela était l'image d'un circuit de voiture à l'écran que j'ai associée au son que j'entendais. L'affekt s'ensuit face à ce son que j'entends, et me permet de lui attribuer une intensité, un affect, c'est celui de l'énervement, le son me gêne car il est assourdissant et répétitif et puis s'il me dérange c'est aussi parce que je l'ai associé à l'image d'une activité que je n'aime pas: les courses de voiture. Lorsque je vois que ce son est produit par Herman Slobbe dans son salon, ma perception de celui-ci change, je le trouve soudainement intéressant parce qu'il m'ouvre à quelque chose d'inouï, non envisagé auparavant, et parce que je l'associe à l'activité d'un enfant qui a ici, un véritable don d'imitation et aussi sûrement parce que je me suis déjà attachée à lui affectivement depuis le début du film. Par conséquent, un même son écouté par mes oreilles a été reçu de deux manières différentes suivant la représentation visuelle qu'on m'en a faite et que je lui ai associée.

Au cinéma, nous associons sans cesse ce que nous voyons à ce que nous entendons. Peut-être qu'un jour nos autres sens seront aussi convoqués au cinéma, qui sait? Dans une société où la vue semble prédominer, comme l'ont avancé les chercheurs Crary (1990), Levin (1993), Charles-Henri Piéron, psychiatre, note, quant à lui un plus grand coefficient affectif lié à l'audition qu'à la vue. Cité par Lupien, il met en relation les coefficients perceptifs et affectifs et constate, que l'organe le plus convoqué qui est la vue, possède le coefficient affectif le plus faible de tous. Tandis que l'audition, au deuxième rang dans le tableau des perceptions, semble être doublement chargée en termes affectifs.

Cette conclusion pourrait nous amener à penser qu'au cinéma, nous pourrions être davantage affectés par la trame sonore que par les images. Et pourtant, à la sortie d'un bon film, rares sont ceux qui ont été particulièrement marqués par cet aspect du film note Daniel Deshays :

Ce n'est apparemment pas si simple, la question posée à de nombreux spécialistes lors de notre recherche «Vous souvenez-vous de films dont la bande son vous a paru particulièrement digne d'intérêt...» ne trouvait jamais de réponse. Personne ne se souvenait véritablement d'un film remarquable; et cela semblait soulever chez certains quelques interrogations quant à leur «conscience» d'analyse. (...) Je me suis souvenu à ce propos de la phrase que lançait parfois Antoine Bonfanti depuis la console, au beau milieu d'un mixage ou d'une séance de bruitage : «Ah excusez-moi, j'étais au cinéma!» Ce qui signifiait : «Je suis entré dans le film... et n'écoutais plus le son, voilà pourquoi je n'ai pas ouvert le potentiomètre...» Quoi de plus naturel que de se faire emporter par le récit! Le cinéma est fait pour cela! Par conséquent, peut-on encore s'étonner que la connaissance du sonore en soit resté à cet endroit d'invisibilité? (Deshays 2007 p.24)

À noter qu'ici, on distingue le son de la musique car la musique serait quant à elle emmagasinée plus facilement dans la mémoire car «dotée d'un système langagier construit sur des protocoles de séduction (dissonances/résolutions) et dont on connaît la construction» (2007 p.26)

Il est intéressant de voir ici que même si la charge affective du sonore serait plus forte que la charge affective visuelle selon Piéron, elle ne conduira pas à nécessairement à sa reconnaissance. Si la cognition n'en garde pas un souvenir précis, le son au cinéma agit tout de même sur la réception affective des images. Un son violent, angoissant ou doux viendra teinter d'affects la réception.

Enfin, différencier la musique du son est important car contrairement au son, une mélodie sera facilement mémorisée et reconnue. La mélodie construit une «phrase sonore» et devient une séquence

répétée. La raison tient peut-être tout simplement du fait qu'on nous apprend à décrire la musique et que par conséquent nous sommes capables de dire pourquoi elle nous a plu ou non dans le film, le son ambiant est par contre perçu comme une banalité nécessaire non digne d'être mémorisée comme le souligne Deshays.

Pourquoi retient-on davantage la musique que le son? Probablement parce qu'elle est produite par l'homme pour communiquer des émotions. Peut-être parce qu'on a érigé le langage humain à une place plus digne que les autres sons produits par le monde qui nous entoure, qui eux, appartiennent au quotidien.

Il est difficile de dissocier les perceptions sensorielles qui sont reçues de façon synesthésique, particulièrement en présence d'une image. Le son du chien qui aboie ne me permet pas de me situer de façon spatio-temporelle. En revanche si j'ai l'image du chien qui jappe, je sais que c'était la nuit au coin de telle rue. Ce qui m'a affecté, c'est la détresse qu'exprimait son jappement car sinon je ne l'aurais sans doute pas vu, mais ce qu'il me reste quelques heures plus tard, c'est son image que je vais pouvoir situer et ranger dans ma mémoire au bon endroit. C'est ainsi que les personnes voyantes fonctionnent et c'est pour cette raison que la perception visuelle apparaît en haut de la liste de Piéron. Nos repères sont visuels avant tout. Et c'est ainsi que van der Keuken vient jouer avec notre promptitude à évaluer nos perceptions sensorielles dans la scène du circuit de voiture dont nous prenons le son, pour un son ambiant sans nous poser de questions. Comme dit l'expression 'on ne croit que ce que l'on voit' et nous avons tort.

Le cinéma est fabrication et tromperie. Notre degré de croyance envers la musique étant moins dupe, elle se doit d'être subtile pour ne pas perdre le spectateur ou créer d'effet comique ou parodique.

La musique doit être comprise comme une oscillation, comme une onde sinusoïdale qui joue avec nos émotions. A ce sujet, Véronique Verdier dit:

Il me semble qu'une pièce musicale, qu'elle soit classique, contemporaine, improvisée, traditionnelle, se présente avant tout comme une *dynamique* temporelle et énergétique, avec des moments de tension et de détente, une organisation et une composition de matériaux qui nous font parcourir un itinéraire dans le temps.  
(Verdier 2011, partie 31)

La musique contrairement aux sons du monde a une organisation prévisible et donc inscriptible sur la ligne du temps. Véronique Verdier attribue également la vision spinozienne des affects à son analyse de l'écoute musicale.

On le sait, le registre affectif constitue un champ diversifié, varié, contrasté et qui se développe selon deux grands axes: l'accroissement et la diminution, qui sont respectivement vécus, selon les termes de Spinoza, selon les infinies nuances des deux grands affects de joie ou de tristesse. (Verdier 2011, partie 33)

La musique vient donc précisément, de par sa structure sinusoïdale et sa construction jouer sur ces axes d'accroissement et de diminution de nos affects. Ainsi, sa composition est intrinsèquement compréhensible sans même que l'on soit sensibilisé à sa lecture. Véronique Verdier cite notamment les règles de composition du compositeur Marc Antoine Charpentier qui a codifié les modes de la musique en fonction des affects qu'ils pourraient déclencher:

«Règles de composition (1690)  
Énergie des modes  
Si Maj – Dur et plaintif  
Si min – Solitaire et mélancolique  
Sib Min – Obscur et terrible  
Sib Maj – Majestueux et joyeux  
La Maj – Joyeux et champêtre  
La min – Tendre et plaintif  
Sol min – Sérieux et magnifique  
Sol Maj – Doucement joyeux  
Fa min – Obscur et plaintif (utilisé à la fin de l'acte V de Médée)  
Fa Maj – Furieux et emporté  
Mib Min – Horrible et affreux  
Mib Maj – Cruel et dur  
Mi Maj – Querelleux et criard  
Mi min – Efféminé, amoureux et plaintif  
Ré min – Grave et dévot  
Ré Maj – Joyeux et guerrier (mode d'une fanfare dans Médée)  
Do min – Obscur et triste  
Do Maj – Gai et guerrier» (Verdier 2011, partie 7)

Ce qui me marque dans ce répertoire des affects des modes, c'est encore une fois, le caractère définitivement anthropomorphique des descriptions, la musique s'y voit presque personnifiée. Chaque mode représentant un archétype humain.

Par ailleurs, Patrik N. Juslin et Petri Laukka analysent en 2004, l'écoute quotidienne de la musique, en se demandant notamment comment les musiciens pouvaient parvenir à faire ressentir une émotion

spécifique aux auditeurs:

Listeners' perception of emotion is usually tested by means of experiments in which listeners judge the musical expression by means (...) Furthermore, listener agreement seems to be greater for some emotions (e.g., happiness, sadness) than for others (e.g., jealousy), which clearly suggests that music can convey some emotions, but not others. (Juslin et Laukka 2004, p. 219)

Visiblement, les émotions trouvent écho chez l'auditeur de façon globale mais peu précise. On parvient à comprendre un ton joyeux ou triste mais sans forcément pouvoir définir l'émotion juste qui mène à ce bonheur ou à cette tristesse.

A la page 221 de leur article, les auteurs retranscrivent différentes caractéristiques musicales qui pourraient permettre de faire éprouver aux auditeurs, le bonheur, la tristesse, la rage, la peur ou encore la tendresse. Voici les caractéristiques de la peur :

Fast tempo, large tempo variability, minor mode, dissonance, low sound level, large sound level variability, rapid changes in sound level, high pitch, ascending pitch, wide pitch range, large pitch contrasts, staccato articulation, large articulation variability, jerky rhythms, soft timbre, very large timing variability, pauses, soft tone attacks, fast vibrato rate, small vibrato extent, micro-structural irregularity.  
(Juslin et Laukka 2004, p221)

Le manque de contrôle de soi, que l'on peut éprouver lorsque l'on a peur, peut est retranscrit en musique par des variations de tempo, de modes, de notes. Ainsi la vitesse de la musique qui s'intensifie, mais aussi le détachement des notes qui passent par plusieurs octaves et des structures décousues vont être préférées pour faire ressentir la peur au spectateur. Ces structures sont malgré ces caractéristiques énumérées une ouverture vers différentes interprétations musicales de ce sentiment. Seulement, on remarque que la musique de films d'horreur par exemple, tend vers ces schémas inscrits ci dessus lorsqu'il s agit de transmettre une émotion de peur.

On convient donc que les musiciens proposent des émotions qui, lorsqu'elles sont basiques, arrivent à rejoindre le spectateur davantage que les émotions plus fines et complexes qui laissent davantage place à diverses interprétations du spectateur.

Les affects générés par la musique chez l'auditeur ne sont pas toujours prévisibles en amont du travail de composition. Nous trouvons ainsi plaisir à nous laisser envahir également par des émotions inconnues, difficilement descriptibles, et définitivement personnelles quand il s'agit d'aller en comprendre la subtilité.

Puis me vient cette question: et si la musique nous affectait davantage par sa composition empruntée à la mélodie de la voix humaine?

## **2.2 Primitivité, musique et cinéma: «Au commencement était la voix».**

Toutes ces questions m'emportent du côté de la notion de virtualité. C'est à dire, ce qui «est en puissance avant la différenciation du sensible» selon Mikel Dufrenne. Cette notion de virtualité correspondrait selon moi à la capacité humaine à être affectée par des sensations imaginaires, des sensations de toute puissance qui puisent cependant leurs impressions dans des sensations passées, et pourquoi pas dans la fameuse toute puissance ressentie par l'enfant qui joue selon Winnicott et que j'ai évoquée plus haut.

Dans son introduction de *L'œil et l'oreille*, Mikel Dufrenne cite Erwin Strauss, phénoménologue et neurologue, qui dit que le sentir doit être compris comme mode de communication entre «un soi-self et le monde, afin que cette relation puisse apparaître comme une totalité.» «Quand l'homme et l'animal se comprennent, communiquent», un peu comme on «garde la nostalgie de l'Eden.» L'Eden de la vie animale «avant d'être voué au savoir lorsqu'on croque dans le fruit» ou de la vie «intra-utérine» comme d'autres préfèrent dire. «Le sentir peut ne pas être uniquement l'expérience primitive mais se manifester dans le sentiment de l'expérience esthétique pour laquelle une conscience mobilise ses ressources. L'immédiat peut être reconquis ou l'originaire approché. Les arts vivent peut-être de ce mouvement.» (Dufrenne 1987, p.13-14).

Nous pouvons ici remarquer que «l'immédiat» est associé à «l'originaire». L'expérience esthétique aurait donc besoin pour exister de façon satisfaisante d'une reconquête de ce que nous avons perdu parce que contrairement à l'enfant, j'avancerais que nous avons davantage en tant qu'adulte tendance à être dans la nostalgie ou tournés vers l'avenir. L'originaire serait donc la pleine conscience du moment présent que l'on pourrait vivre avec les arts selon Dufrenne. Seulement, qu'en est-il lorsque je filme des musiciens? En capturant leur moment présent, n'ai-je pas enterré leur performance dans le passé? Puis-je encore assouvir mon désir *carpe diem* dans l'immédiat au cinéma? Je pense que oui, et ce grâce aux sensations nouvelles que me proposent le cinéma. Ainsi, notre réception de l'art cinématographique ou musical demande selon moi, à l'instar de Mikel Dufrenne, un abandon à un monde du sentir, primitif.



Une forme de retour à cet «avant la différenciation du sensible». Pour aller plus loin, Dufrenne nous dit que ce qui est virtuel n'est pas irréel.

L'art musical pourrait nous plonger au plus profond de nos origines humaines. Pourquoi? Parce que la voix, le cri est partagé avec l'animal. Et la musique reproduit cette communication orale et sonore. Elle l'imité la transforme, la transcende mais elle s'inspire de la voix humaine et du cri ou chant animal. C'est peut-être pour cela qu'on connaît si bien les codes musicaux et qu'on en joue au cinéma.

On méprise parfois la musique de film, cet art, somme toute si nouveau, se doit-il, selon l'intelligentsia, de communiquer différemment de cet art millénaire qu'est la musique? «C'est un peu facile de mettre de la musique à cet endroit», disent certains cinéphiles néophytes en musique. «On peut suggérer l'émotion de façon plus subtile», diront d'autres. «Je me sens manipulé par la musique de ce film», ai-je entendu récemment. Le cinéma est l'art du leurre. Oui on te trompe, mais tu ne veux pas le savoir, en tout cas pas pendant que tu te laisses porter par le récit qui t'est présenté à l'écran. Alors, la musique doit être quasiment imperceptible: mixée après les voix, après les sons ambiants, comme on nous l'apprend sur les bancs des écoles de cinéma. On dirait parfois qu'il faut la masquer, qu'elle reste là tapie sous la déferlante d'images, et surtout que tu ne t'en souviennes pas en sortant du cinéma.

Mais «nous vivons dans le monde de l'animal et le monde du savant, mélange de certitude sensible, d'imaginaire et de savoirs plus ou moins bien assimilés » (Dufrenne 1987, p.14)

La complexité de notre être face à ce genre d'appréciation de la musique au cinéma, s'observe dans le fait que l'homme savant a du mal à gérer le flux de ses émotions. Il ne veut pas en recevoir trop car il ne sait pas les gérer. Comme la vue n'a pas la plus grande charge affective, il reçoit plus subtilement l'image. En revanche, quand la musique semble avoir été placée pour susciter précisément une émotion, la réception musicale d'un film va être davantage perçue comme manipulatrice d'affects, et donc comme un manque de finesse, une grossièreté finalement, voire même un genre parodique. Il est tout à fait humain de réagir ainsi, seulement c'est la preuve que nous pouvons atteindre devant l'œuvre cinématographique, un seuil d'affects à ne pas dépasser. La somme des affects procurés par la vue et l'audition semble contenir une limite d'acceptabilité. Donc cette « facilité » attribuée aux passages musicaux dans certains films serait-elle due à la gêne de la double charge affective que provoque

l'écoute musicale (Piéron)?

«Nous savons que notre relation au monde passe par les sens, car nous connaissons des cas de cécité et de surdité; nous savons encore que les sensations sont spécifiques et subjectives aussi, et pourtant, nous ne doutons point que la perception nous mette dans la vérité; nous ne sommes pas assez conscients de l'ambiguïté de nos pensées ou de l'ambivalence de nos affects pour en être gênés»  
(Dufrenne 1987, p.14)

Pourrais-je conclure ici que plus le coefficient affectif de la musique est grand, plus nous trouvons l'expérience cinématographique grossière? La subtilité que nous réclamons au cinéma serait-elle une façon de fuir le monde sensible, une négation de notre sensibilité, une volonté de se tourner vers la rassurante raison? Nous pourrions comparer le cinéma à un train fantôme dans les fêtes foraines. Dans ces manèges d'horreur, on voyage dans l'obscurité assis dans un wagon, on voit des images, des scènes se dérouler devant nos yeux, ces images sont accompagnées de sons terrifiants, d'odeurs nauséabondes et parfois un être nous touche durant le tour de manège et voilà que bon nombre de nos affects ont été déclenchés. Cette situation d'alerte corporelle et psychologique ne pourrait pas, je crois, être vécue sur la durée d'un long métrage, c'est pourquoi le cinéma bien qu'art de l'association n'a pas eu l'envie — ni la possibilité — de mobiliser tous nos sens (toucher, odorat). La somme des charges affectives ayant ses limites comme je le disais plus haut. Selon moi, c'est l'être savant en nous qui s'imposerait ces limites. L'être savant considérerait tout débordement (comme trop d'ajouts musicaux dans un film) grossier.

C'est aussi cela que nomme Bion l'espace psychique; «cet espace qui trie et garde» ce qui est important «afin de maintenir un équilibre vital». La virtualité au sens de Dufrenne, cette pseudo-inconscience de «l'ambivalence de nos affects» les non-dissociations, les émotions brutes, pourraient-elles se situer donc avant ce tri sélectif? C'est à dire avant que notre cerveau n'opère cette réduction d'informations perçues?

«Au commencement était la voix» écrit Marie-France Castarède.

Si les arts plastiques sont des arts de l'espace, c'est-à-dire de la représentation visuelle, la musique est l'art du temps, c'est-à-dire de la conscience et de la vie intérieure. (...) Le compositeur de musique ne crée qu'une virtualité; il en appelle à la subjectivité de l'autre qui

lui donnera son poids de chair et de conscience. La sonorité est docile au temps intérieur (Castarède 2011, Parties 6 et 7)

Ainsi, parce qu'elle n'est pas matériellement identifiable, la musique est selon Castarède une virtualité. C'est en cela qu'elle incarne tous les possibles puisque pour la faire exister et faire sens elle a besoin de la conscience de son auditeur. Castarède relie elle aussi notre rapport à la musique aux théories de Winnicott que j'ai citées plus haut; la musique devient un espace potentiel dans lequel l'individu peut jouer, non plus seulement d'un instrument de musique, mais aussi jouer à se construire de façon identitaire grâce à la musique d'un autre qu'il va pouvoir interpréter à sa façon, soit adapter à son temps intérieur. J'y relève aussi un lien avec Dufrenne qui parlait d'un retour à nos sensations intra-utérines lorsque que nous vivons l'expérience artistique et qui décrit la virtualité comme une pièce interne du puzzle; pour Dufrenne, nous ne créons pas de virtualité mais nous la vivons, la ressentons. Ici Marie-France Castarède semble ajouter à la notion de virtualité, la possibilité de proposer matière à penser, matière à introspection, matière à vivre le présent par la musique. Ainsi, peut-on dire que le cinéma musical va nous proposer matière à interpréter le présent et à y inscrire «notre poids de chair et de conscience?» (Castarède 2011, partie 21)

Elle relie par ailleurs les affects procurés par la musique, à ceux procurés par la voix de la mère dans la vie prénatale.

En effet, primordiale pour l'enfant est la voix de la mère. Son influence commence dès la période prénatale. Bien avant le visage, la voix maternelle est entendue dès que le système auditif du fœtus est fonctionnel, c'est-à-dire au quatrième mois de gestation. Dans le film *L'Odyssée de la vie*, Nils Tavernier montre comment le fœtus réagit à la musique en faisant des mouvements : c'est extraordinaire. Nous savons aussi que son cœur s'accélère. Suzanne Maiello, psychanalyste italienne, écrit : «*J'ai suggéré que la perception de la voix maternelle pourrait représenter la première expérience d'altérité de l'enfant pendant la vie prénatale.*» La voix maternelle est le premier objet, au sens psychanalytique du terme, du petit d'homme. À la naissance, le bébé reconnaîtra la voix de sa mère parmi toutes les autres. Mieux, si sa mère, changeant son ton habituel, lui parle d'un ton monocorde et terne, le bébé se détourne, car ce sont les intonations musicales qui lui plaisent et qui spécifient sa voix dans une communication vivante avec lui». (Castarède 2011, partie 14)

Notre rapport à la voix et à la musique serait donc ancré dans une période de nos vies que nous sommes, en temps qu'être savant, incapables de décrire concrètement, et c'est aussi en cela qu'elle

représente une virtualité comme le dit Castarède. Notre compréhension de la musique appartient, à la lumière de cette citation, définitivement à une dimension qui nous échappe scientifiquement parlant.

Ces premières mélodies, retrouvées plus tard dans d'innombrables partitions musicales, susciteront des réminiscences émouvantes et passionnées. Claude Lévi-Strauss montre, à l'instar de Marcel Proust, que le plaisir musical survit à l'exécution et peut-être même atteint-il son apogée dans l'après-coup. Par la grâce de la musique s'accomplit un prodige : le plus intellectuel des sens, l'ouïe, normalement asservie au langage articulé, se laisse envahir par l'émotion : la signification vient s'engrener directement sur la sensibilité. La joie musicale, c'est alors celle de l'âme invitée pour une fois à se reconnaître dans le corps. André Green écrit : «*La musique est la rencontre réussie avec le corps originnaire de la mère.*» (Castarède 2011, partie 37)

La nostalgie que nous ressentons tous peut être retrouvée sous la forme musicale. La musique devient une forme de reconquête d'un idéal perdu et incommensurable. On peut ainsi comprendre que cette charge affective qui nous échappe puisse nous bouleverser positivement ou négativement lorsque nous regardons et écoutons un film. Elle peut également participer, sous couvert d'une reconquête d'un centre commun perdu, à notre identification au film. Ainsi, bien que nos sensations soient subjectives, la musique va venir nous chercher au même endroit avec une intensité et appréciation variant selon nos expériences vécues. Et ce qui permet cette rencontre commune avec la musique, c'est notre corps qui vibre.

L'article de Richard Parncutt traduit par Laurence Richelle abonde dans ce sens. Comme Castarède, il pense que le rapport sonore du fœtus à la voix de la mère (*ou substitut*) le prédispose à la musique et au ressenti des émotions qu'elle véhicule. Toutefois cet article rejette toute interprétation psychothérapeutique qui conduirait à penser qu'il existe bel et bien des souvenirs prénataux, ce qui pourra intéresser les plus sceptiques d'entre nous :

Le fait que la mémoire transnatale possède une durée limitée ne pose pas un sérieux problème pour la théorie des origines prénatales de la musique. Tout d'abord, la mémoire transnatale des associations maternelles son-mouvement-émotion est probablement plus puissante et plus durable que la mémoire concernant des sons entendus lors d'études expérimentales, car le fœtus est exposé aux stimuli maternels plus souvent et plus longtemps. En second lieu, la répétition des modèles de son et de mouvement dans le maternel, dans le jeu, dans le travail et dans le rituel peut probablement prolonger, mais aussi modifier, les traces mnésiques prénatales. (Parncutt 2010 p.97)

En lien avec la temporalité de la musique, développée par Castarède, et la mise en perspective du roman *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Agnès Pernot note que le rythme est le point de départ de la musique.

La musique semble avoir toujours existé; toutefois, contrairement aux peintures de l'âge paléolithique, nous n'avons pas de traces objectives, mais de simples approximations. Battements de mains, choc de pierres ou de morceaux de bois, le rythme fut le point de départ de cet art plusieurs fois millénaire. Les instruments existent, mais ils sont rudimentaires. La musique n'existe pas sous forme écrite. (Pernot 2008, p.1)

Et si le rythme est le point de départ de la musique, on comprend davantage l'étroite relation qu'il nourrit avec le cinéma; art lui-même basé sur le rythme, art lui-même soumis à cette ligne de temps à tous les niveaux. Rythme scandé par des voix, des images et des sons enfouis dans notre inconscience du monde auquel nous appartenons. Rythme qui fait battre notre corps et nous sentir vivants.

### **3. Se connecter à l'autre par l'affect.**

#### **3.1 Musique et mémoire collective au cinéma.**

La musique au cinéma, c'est aussi le jeu musical pris sur le vif, la performance musicale filmée. Qu'il s'agisse de comédies musicales ou de documentaires sur des musiciens. Les films musicaux permettent de se connecter aux mœurs d'une époque donnée. Ainsi, ces films permettent, par le biais de la représentation de la culture musicale d'un lieu ou peuple donné, la propagation de la culture de ce même peuple. Toutes ces émotions soulevées par la musique, confortables ou inconfortables, vont nous permettre de rencontrer l'autre, de nous comparer à l'autre, de nous identifier ou non, mais en tout cas de ne plus ignorer l'autre. On entend souvent dire que le langage de la musique est universel; ce qu'il a d'universel selon moi, c'est qu'il ne nécessite pas de connaissances ou compétences pour être compris. En lisant des livres par exemple, il est certain que l'on pourrait avoir une bien plus grande connaissance des cultures du monde que par le biais de la musique. Mais le monde des lettrés ne représente qu'une partie des 7 milliards d'humains qui peuplent la planète. Les autres, illettrés ou qui n'ont juste pas été éduqués à ouvrir des livres, seront plus facilement en mesure de découvrir le monde grâce aux arts vidéographiques et musicaux, grâce à l'explosion d'Internet et aux partages d'informations que génèrent les réseaux sociaux, principales sources d'information.

Le cinéma documentaire nous permet de nous ouvrir à des mondes méconnus. Et lorsque les documentaires s'attaquent à des sujets musicaux, par le biais de portraits de musiciens, ils nous offrent par la même occasion la possibilité de nous ouvrir à une nouvelle culture, pour une meilleure conscience du monde dans lequel on vit.

Cette volonté de faire connaître par le biais de la musique et de la voix est très claire dans le film de Yanick Létourneau et nous pouvons maintenant davantage la comprendre maintenant que nous connaissons ce que procure la musique à notre corps, à notre esprit et aux liens qu'elle entretient avec le cinéma. Ici, il s'agit d'un documentaire orienté par une voix off qui parle à la première personne, celle du pionnier du Hip-hop africain Didier Awadi, avec une mise en scène qui appuie le discours de celui-ci. Dans *Les États-Unis d'Afrique*, Létourneau nous montre comment Awadi tente, par le biais de la production et diffusion de son album, de mieux faire connaître l'Histoire des révolutions africaines.

'Voici la mémoire de l'Afrique' dit-il à la fin du documentaire en débutant son concert pour le lancement de cet album nommé *Présidents d'Afrique*, dans lequel il associe les discours de nombreux révolutionnaires africains comme Sankara, Lumumba, Nkrumah, aux voix de rappeurs engagés, la «nouvelle génération consciente» comme les appelle Didier Awadi.

La musique devient alors dans ce documentaire un véritable médium, qui permet au peuple africain de se souvenir de son Histoire, et de la découvrir puisque même ceux qui ont eu la chance d'aller à l'école n'ont pas reçu d'enseignement à propos de cette richesse de leur continent; comme le décrit Awadi lors d'une entrevue avec un représentant de Sony Music France: «à l'école ils apprennent les guerres mondiales, les révolutions françaises, russes mais pas l'histoire de l'Afrique.»

La musique rejoint ici des populations qui n'ont pas forcément accès à leur Histoire. Ainsi Awadi dit: «Chaque peuple a le devoir de se connaître pour mieux se définir (...) pour recréer ce sentiment de fierté d'être africain, sans tomber dans le nationalisme ni le racisme». Il veut que sa musique soit utilisée dans les écoles comme un outil pédagogique. «Si je ne réussis pas à mener ma musique à cet endroit, j'aurai tout manqué» ajoute-t-il.

Face à ce discours, je remarque que l'objectif de la musique engagée et du documentaire est le même: servir de mémoire collective et opérer un changement dans la société, qui grâce à la transmission de ces connaissances va peut-être être en mesure de changer les choses.

### **3.2 Visualité haptique et aura.**

Mais comment s'inscrivent les films et vidéos qui traitent de la musique dans la mémoire collective? Comment peut-elle renforcer notre cognition? La réponse peut se trouver du côté du travail de Laura U. Marks, lorsqu'elle nous parle de visualité haptique, faisant appel au toucher (que nous comprendrons ici dans son sens figuré comme dans son rapport direct au corps), et qu'elle oppose à la visualité optique (vue traditionnelle).

To distinguish more terms, a film or video (...) may offer *haptic images*, while the term *haptic visuality* emphasizes the viewer's inclination to perceive them. The works I propose to call haptic invite

a look that moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer realizes that she or he is beholding. Such images resolve into figuration only gradually, if at all. Conversely, a haptic work may create an image of such detail, sometimes through miniaturism that it evades a distanced view, instead pulling the viewer in close. Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged. While optical perception privileges the representational power of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touches and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality. (Marks 2000, p.162)

Je retiens ici l'implication corporelle du spectateur quasi inconsciente, qui rejoint selon moi, l'idée de virtualité discutée par Dufrenne, l'être en puissance, celui qui ressent un plaisir corporel, sensuel, dû au rapprochement quasi tactile qui se produit entre lui et l'image. Mais nous parlons bien de film, donc il serait erroné de dire, que ce rapprochement à l'objet est uniquement un rapprochement à l'image, il s'agit dans le cas du film, d'une forme de fusion entre le corps du spectateur et l'*image-temps*. L'image temps est une «situation optique et sonore pure» selon Deleuze. Laura U. Marks associe elle aussi l'image haptique au concept d'*image-temps* de Deleuze. Il s'agit donc d'une image temps, tant à l'image qu'au son, soulignons-le.

Laura U. Marks observe dans cette visualité haptique, un rapport à l'image qui s'inspire de l'idée de toucher l'image par la contemplation de celle-ci. Ainsi, le type de documentaire musical qui m'occupe, pourrait s'inscrire dans cette visualité haptique en caressant le corps, par la «co-présence» entre le spectateur et l'objet, que l'on pourrait rapprocher du concept d'aura de Benjamin (dont Laura U. Marks parle également).

«Aura enjoins a temporal immediacy, a co-presence between viewer and object. To be in the presence of an auratic object is more like being in physical contact than like facing a representation.»  
(Marks 2000, p.140)

Il est question de sensation haptique, de corporalité, de sensualité, mais aussi de temps et d'immédiateté dans ces idées déployées par Laura U. Marks.

La temporalité comme organe de l'espace psychique et des virtualités qui nous habitent durant nos co-présences cinématographiques et musicales devient un véritable incontournable à ce stade de ma recherche. Castarède compare le voyage musical avec le travail de Proust 'A la recherche du temps



perdu'. Deleuze, grâce aux archives de ses cours de 1982 à l'université Paris 8, nous apprend beaucoup sur notre espace psychique et virtualités. Il nous apprend que la ligne de temps de nos sensations crée des affect sur nos visages après avoir été d'abord ressentie à l'intérieur du corps. Il nous apprend comment cette temporalité des affects est utilisée en cinéma de fiction, par le biais du jeu des acteurs, du cadre, et plus particulièrement du montage qui vient créer des séries intensives de démonstration et procuration (au spectateur) d'affects. Deleuze nous parle du «visage-affect». Il nous explique en faisant référence au *Traité des passions de l'âme* de René Descartes (1649), «l'affinité fondamentale de l'affect et du visage» et il confirme les «deux pôles du visage» qui sont d'après sa démonstration : «le pôle désir», c'est à dire «le visage qui ressent», qui correspond à une «série intensive» (croissante ou décroissante) qui «mobilise les traits du visage» et «le pôle admiration», c'est à dire «le visage contour», comme «unité réfléchissante», celui «qui pense à quelque chose.» (Deleuze, 1982, Cours 9). Dans le film de van der Keuken, Herman Slobbe est assis à la course de voiture, cela correspondrait au visage admiration de celui qui pense à quelque chose, tandis que lorsqu'il est chez lui en train de reproduire le son de la course, c'est un visage qui ressent, le pôle désir. Pour procéder à cette série intensive, van der Keuken a déjà placé le visage contour de l'enfant assis à la course puis par le biais d'une coupe franche on retrouve ce même visage dans son salon, avec des *jump cut* sur sa pratique vocale, répétitifs, qui permettent de créer cette série intensive d'affect.

A propos de ce pôle admiration Deleuze nous dit en citant Descartes:

La passion originelle, la passion degré 0, qui mobilise le moins de mouvements expressifs, la première affection. Cette passion très curieuse, originelle, Descartes lui donne comme nom l'admiration. Quelque chose qui fixe l'attention. L'admiration c'est l'état d'une âme dont l'attention est fixée par un objet. En d'autres termes, c'est l'âme en tant qu'elle peut déterminer à penser à quelque chose. Un quelque chose dont elle ne sait pas encore si ce quelque chose est bon ou pas bon. (...) L'admiration est donc posée comme la première des passions.  
(Deleuze 1982, cours 9 partie 1)

Ainsi, cette définition de l'admiration selon Descartes et Deleuze, peut selon moi nous éclairer et rejoindre le concept de virtualité de Dufrenne. Car, si la virtualité correspond au pressenti «avant la différenciation du sensible», si cette virtualité nous permet un «retour aux origines», alors la qualité même de la virtualité de nos sensations, peut selon moi être «l'admiration» que l'on porte à une œuvre, «la passion originelle». Celle que Benjamin a autrefois nommé «aura» est donc cette co-présence

admirative à l'œuvre. Et si le travail de Laura U.Marks associe davantage la visualité haptique à une co-présence qui s'inscrit dans le toucher; elle ne manque pas d'aborder ce qu'elle nomme l'écoute haptique:

Of course, we cannot literally touch sound with our ears, (...) but as vision can be optical or haptic, so too hearing can perceive the environment in a more or less instrumental way. We listen for specific things, while we hear ambient sound as an undifferentiated whole, one might call haptic hearing that usually brief moment when all sounds present themselves to us as undifferentiated, before we make the choice of which sounds are more important to attend to. In some environments the experience of haptic hearing can be sustained for longer, before specific sounds focus our attention: quiet environments like walking in the wood or lying in bed in the morning, or overwhelmingly loud ones like a nightclub dance floor or a construction site. In these settings, the aural boundaries between body and world may feel indistinct: the rustle of the trees may mingle with the sound of my breathing, or conversely the booming music may inhabit my chest cavity and move my body from the inside, In sound cinema, the relationship between aural textures and aural signs can be as complex as the relationship between haptical and optical images to which I have devoted my attention. (Marks 2000, p.183)

Ici, Laura U. Marks compare les sons d'ambiance perçus de façon indistincte à la visualité haptique. Il est intéressant de noter que, selon l'auteure, l'on ressentirait cette écoute haptique par le corps. Elle confirme que le son entrerait en harmonie (avec notre respiration) ou en résonance avec notre corps (discothèque) et c'est donc au contact des sons ambiants appréhendés dans leur globalité que nous ressentirions cette passion degré 0, cette passion originelle. Et puisque cet état de plénitude est quasi inconscient, cela pourrait même expliquer à nouveau pourquoi nous peinons à nous souvenir des trames sonores lorsque nous sortons du cinéma. Sans doute participe-t-elle davantage à notre admiration pour le dit film à notre insu.

Il est également intéressant de remarquer la sémantique du mot *aural* en anglais qui indique ici l'environnement sonore, tandis qu'il nous rapproche du mot *aura* en français. Ainsi, pourrait-on dire que l'aura de Benjamin bien que discutant autrefois des œuvres visuelles, aurait davantage de points communs encore avec le son et la musique qu'avec le sens de la vue? Pourrait-on dire que la co-présence à l'oeuvre originelle serait une écoute haptique? Peut-on dire que l'aura représentée

naïvement et visuellement par un halo de lumière blanche ne serait que fréquences sonores qui font écho en nous?

Bien sûr, on ne convoque pas l'aura admirative, cette co-présence à l'œuvre dépend du rapport du spectateur au film. Elle est, virtuelle, puisque comme je le proposais, elle est «avant la différenciation du sensible» (Dufrenne). Mon questionnement semble trouver réponse en la démonstration de Deleuze qui compare le pôle admiration du visage, à une «unité qualitative pure qui serait de l'ordre du blanc».(1982, cours 9 en ligne partie 2) Ainsi, nous savons que le blanc s'obtient par mélange des autres couleurs primaires et qu'il est à la base de nos impressions rétiniennes. Il n'y a pas d'images sans blanc, pas d'images sans lumière, nous dit Deleuze, sans quoi tout serait noir.

Le blanc serait donc l'ensemble des couleurs avant même que nous soyons en mesure de distinguer chacune des couleurs. Et cette couleur correspondrait donc bien à la virtualité. L'origine, la source, la base de nos mémoires visuelles. L'équivalent en son, ce qu'on visualise comme un halo de lumière blanche, l'aura, cette co-présence au monde, serait un bruit blanc qui est également composé de toutes les fréquences sonores. Enfin, le concept même de «l'admiration esthétique», de la beauté, est souvent assimilé à la pureté, au blanc, «au cristal». On note donc la pertinence du choix de cette couleur qui est une juxtaposition d'un tout et qui pourrait représenter le début de la vie. «Et la lumière fut» dit le plus vendu de tous les livres du monde. En tout cas, la première impression rétinienne que subit l'enfant ou l'homme aveugle retrouvant la vue est une lumière blanche qui vient s'inscrire en lui comme une douleur. La sensation visuelle première est blanche.

(...) la présence simultanée de tous les sons audibles aura pour résultat le bruit blanc, la somme indifférenciée de toutes les fréquences. Or, ce bruit blanc qui, en bonne logique, devrait correspondre à un maximum d'information, équivaut en fait à une information nulle. Notre oreille, privée de toute indication, n'est même plus capable de faire un choix. Elle assiste passive et impuissante au spectacle du magma originel. Il y a donc un seuil au-delà duquel la richesse d'information se change en "bruit".  
(Eco 1962, p.1)

L'idée d'«un seuil au-delà duquel la richesse d'informations se change en bruit» m'apparaît très intéressante pour la suite de mon analyse. Il est en ce sens clair que la multiplication des informations sensorielles me mène à une absence de compréhension et donc m'oblige à engendrer des informations

possibles. Ce serait donc face au blanc, face au flou, face à la juxtaposition exacerbée, des sons des couleurs qui résonnent en moi, que je serais en mesure de me retrouver dans un état d'indifférenciation, en état de virtualité qui touche le début de la vie cellulaire. Et ce qu'on nomme l'enfance puisqu'on ne se souvient pas d'avant l'enfance. C'est là lorsque je puise en moi des réponses face à l'incompréhensible que s'opérerait le retour aux sources et mes sensations de toute puissance. Car c'est moi qui choisit les règles du jeu. Aussi, Eco, parle de la gêne occasionnée par un tel exercice, en effet, ne plus pouvoir choisir parmi les indications sonores celle qui nous intéresse peut s'avérer douloureux et dérangent pour celui qui ne se laisse pas aller à ces sensations. Lorsqu'on refuse de se laisser envahir, ou lorsque l'on a le sentiment d'éprouver qu'une pure indifférence face à l'objet écouté ou regardé, on peut passer totalement à côté du concept de virtualité, et ne pas rencontrer l'œuvre que l'on a face à soi.

J'aimerais conclure que les images haptiques, si elles sont «blanches» comme le suggère Deleuze pourrait nous permettre non plus de voir ou d'entendre mais de toucher le moment zéro, l'origine intra-utérine, par le biais de l'art cinématographique et donc agir sur notre état de conscience pour y éveiller la mémoire affective. Par l'image et le son, je peux toucher et être touchée par le film. Celui-ci peut me mener vers une sensation de toute puissance possible, associable à la virtualité du blanc, que le film est capable de transmettre grâce à la juxtaposition et la multiplication de sons et d'images comprises dans le temps du film. Ces images et sons haptiques peuvent aussi me mener vers une sensation nulle, qui me laisse sourde.

Lorsque je suis prise par cette impression de pleine puissance de l'image haptique, par le pôle admiration; la mémoire commence son œuvre. Au moment même où je ne fais qu'un avec l'œuvre, au moment où je touche littéralement l'œuvre. L'aura semble être de l'ordre du toucher, elle s'inscrit matériellement en moi avant de mobiliser mes autres sens.

Parce que toucher la mémoire collective, comme le projet musical d'Awadi se réclame par le biais du documentaire de Létourneau, ne peut se faire qu'à la condition de toucher une qualité commune à tous, une qualité pure, qui est celle que décrit Deleuze, qui correspond au blanc. Le pôle admiration est une «qualité commune pure» sans «individuation» et sans «apparence sociale». La véritable origine passionnelle humaine. Pour rejoindre cette idée de transmission culturelle par la musique, le film utilise

la figure de style de l'épanadiplose. En effet, au début du film, on peut observer un jeune enfant qui traverse un chemin avec un gros pneu qu'il fait rouler au sol tout en levant les bras de façon rythmée, mais son geste reste confus pour le spectateur à ce stade initial du film. Cette scène est donc premièrement présentée au début du film sans le son ambiant mais avec la voix off d'Awadi qui décrit une Afrique qui souffre du pillage des autres pays et du manque de reconnaissance, puis la scène finale du film, repropose la même scène avec ce jeune homme, cette fois-ci on peut entendre le son ambiant et il est en réalité en train de chanter une chanson de l'album d'Awadi qui parle de l'Afrique de Sankara. Avec cette image, le réalisateur semble montrer la résolution du conflit africain, l'accomplissement d'Awadi incarné par ce jeune garçon qui traîne un pneu au lieu d'être à l'école mais qui s'enrichit de sa culture par le biais de la musique, qui réussit par sa musique à inculquer une fierté d'être africain aux jeunes enfants non éduqués.

Marion Froger et Emilie Tullio suggèrent, dans leur article intitulé *Cinéma et lien : une enquête intime auprès d'une famille italienne en Lorraine* (2012), que les gens réussissent par le biais du cinéma à réaliser de manière imaginaire des prouesses socio-politiques qu'ils ne peuvent réaliser au quotidien.

Le succès de *Bienvenue chez les cht'is* auprès de nos interviewés est exemplaire à cet égard. Les films comme celui-ci, qui jouent sur le principe du ballet des représentations sont grandement appréciés pour leur pouvoir de révélation réciproque quant à la construction de l'altérité (la sienne aux yeux des autres, celle des autres par rapport à soi) et pour leur «happy end» ou résolution du malaise dans l'ajustement final qui harmonise le vivre-ensemble. L'expérience cinématographique permet alors de vivre sur le mode du plaisir, ce qui peut être vécu sur le mode du malaise dans l'expérience réelle. Le cinéma est investi comme espace social imaginaire. Il est l'espace de fixation, d'échange et de transformation des représentations sociales de l'autre, habité, en tant que récit, par une «structure sentimentale» qui assure la résolution utopique des conflits et des contradictions vécues dans l'expérience sociale ordinaire. (Froger et Tullio 2012, p.19-20)

Ainsi, si l'on reprend l'exemple du film *Les États-Unis d'Afrique*, on peut comprendre que ce film peut réussir à agir sur ces spectateurs comme «résolution utopique des conflits» que vit le peuple africain et aussi comme instrument de fierté nationale, en tant que moyen d'exister aux yeux des autres. Mais le

film, au-delà d'une utopique puissance peut-il permettre une action concrète? Deleuze suggère également comme Marion Froger et Emilie Tullio dans cet article, d'une potentialisation de l'espace qui se crée à partir du pôle admiration de l'image et de cette notion de 'blanc' qui permet donc, encore à ce stade des passions, tous les possibles. Ces potentialisations, ces moments où tout semble possible et réalisable vont-ils pouvoir exister au-delà de notre imaginaire et avoir une répercussion dans le réel.

A ce propos Marion Froger et Emilie Tullio ajoutent:

Cette expérience n'est cependant pas propre au spectateur migrant; elle est celle, finalement, du sujet contemporain appelé par un espace public mondialisé où son rôle n'est plus aussi nettement défini qu'avant en raison de son impuissance à agir sur les acteurs de cet espace, et qui se sent dès lors instrumentalisé davantage que proactif; c'est aussi ce qui a changé dans la culture politique ouvrière par rapport aux années cinquante et soixante – où le syndicalisme donnait une résonance à l'action collective. Dans un contexte de dépolitisation, le sentiment de perte de «puissance politique» est donc un phénomène contemporain qui touche la majorité des individus, mais que le cinéma permet d'accepter plus ou moins en ce qu'il permet d'entretenir un souci moral de soi et des autres à travers l'expérience intensive de ce souci que l'on fait, devant un film. (p.33)

Le film musical peut-il constituer le lieu intensif du développement de l'identité et du souci de l'autre, à travers un désir de partage et de communion collective qui pourrait se concrétiser socialement au delà du cinéma ou bien à force de séries intensives éprouvées de façon virtuelle, il se répercute comme un bruit blanc dans l'après-coup et provoque «l'admiration» tant nous avons l'impression d'avoir pu vivre et assouvir nos désirs enfouis au travers du film et de la dite expérience musicale recherchée?

## **4. *Musica oscura*: création d'un documentaire musical.**

### **4.1 Genèse du projet: Voix et émotion**

J'avais le simple désir de comprendre mon besoin incessant de musique, ma passion pour celle-ci, comprendre ses racines. Je ne voulais pas que ce soit un documentaire qui présente un seul musicien car je ne voulais pas que cela ressemble à un biopic; qui a tendance à nous éloigner du véritable thème qu'est la musique, on en vient finalement à aimer l'histoire d'une personne plus que la musique de celle-ci. Il ne s'agissait pas de ne parler que d'un instrument, ni d'un seul type de musique. C'est pourquoi j'ai tenu à m'entretenir avec des personnes aux influences variées, pour saisir ce que nous avons en commun, peut-être.

En effet, ce qui m'intéresse c'est ce qui nous lie à la musique. L'espace qui existe entre elle et nous. Pour ma part, je suis passionnée de musique et de chant plus particulièrement, mais je ne lis pas la musique et ne joue d'aucun instrument. Ce qui m'épate donc, ce qui m'emporte et ce que j'admire chez le musicien sur scène ou dans les films musicaux c'est donc à la fois son don, soit ce qu'il parvient à produire comme son que je ne suis pas capable d'atteindre et que je vis donc par procuration, et par ailleurs, sa capacité à me communiquer l'état dans lequel le plonge son instrument. J'avais envie de mettre en images dans un documentaire à plusieurs voix ce que l'on ressent en tant que musicien et en tant qu'auditeur pour la musique. Je ne voulais pas que les personnes reçues en entrevue soient connues, je voulais qu'on écoute ce qu'elles ont à dire pour ce qu'elles ont à dire et non pour ce qu'elles représentent dans l'opinion publique. C'est pour cette raison que j'ai eu envie de les placer sur un fond noir afin que ne ressorte que leur visage filmé en gros plan où l'on peut voir se dessiner des émotions, le *visage-affect* comme le dit Deleuze. L'idée d'un documentaire polyphonique et d'entrevues face à la caméra sur fond noir a sans doute été induite par le magnifique *Human* de Yann Arthus-Bertrand (2015), qui selon moi réussit parfaitement son pari de nous faire voyager au cœur de l'humanité grâce à sa mise en scène épurée et uniquement centrée sur les visages. Il s'agit dans ce film d'un véritable voyage émotionnel.

J'ai tenté de conserver cet esprit des entrevues face à la caméra, car elles agissent un peu comme une révélation qu'on se fait à soi-même, face au miroir, comme une confidence qu'ils nous font, comme enfermés dans la chambre obscure de leur art, afin d'éclaircir par leurs voix, les zones d'ombre qui pourraient subsister dans cette relation qu'ils entretiennent avec la musique. En premier lieu, j'ai décidé de ne pas apparaître à l'écran, comme toujours dans mes films. Je voulais à la fois les entendre nous parler de ce qui les a façonné en tant que musicien et les filmer durant leur pratique musicale, en répétition, en enregistrement, en concert, afin que chacun m'ouvre son antre musical et que l'on oscille entre écoute vocale et musicale. Un sujet essentiellement musical ayant pour but de mettre la musique au premier plan ainsi que les émotions traversées par les musiciens et auditeurs tant par leur discours que par leur performance et activités musicales.

#### **4.2 Réalisation et cadrage: Déroulement, accomplissement et révélation.**

Passionnée par la création de films et désirant m'investir à plusieurs niveaux de la conception pleinement, je me suis entourée de peu de personnes pour ce tournage. Pour avoir déjà fait l'erreur de tourner entièrement seule mes documentaires, et bien qu'adorant cela et y trouvant une pleine satisfaction personnelle, j'avais pour ce film, le désir de toujours avoir avec moi un preneur de son car c'est le domaine que je maîtrise le moins.

De manière générale, nous étions donc deux sur les plateaux et éventuellement trois pour me suppléer à la caméra lorsque j'ai ressenti le besoin de m'occuper uniquement de la lumière et de la réalisation pour certains plans. Cela m'a permis d'être toujours au centre des décisions et des choix de caméra entrepris et de vivre cette expérience de manière plus interne qu'externe, en effet, je n'avais pas l'envie de gérer toute une équipe pour ce projet car cela aurait décentré ma recherche personnelle du vécu des émotions musicales en tant que personne qui filme. Je souhaitais véritablement rechercher comment retranscrire personnellement l'aura de la musique par le biais de la caméra puis du film.

Ce film représente neuf fins de semaine de tournage. La première fin de semaine fut dédiée au tournage de trois entrevues. Ces premières entrevues et la façon dont les visages des personnes reçues en entrevue s'illuminait à chaque fois qu'il faisait référence à leur enfance et à leurs premières joies de



musiciens ont complètement influencé l'angle de mon mémoire, le fait notamment que je me sois tournée vers les théories de Winnicott et de la musique comme objet transitionnel; d'autant plus que je ne prétendais pas parler de l'enfance précisément lorsque je demandais aux musiciens de me raconter leur premier souvenir musical marquant. La réalité est qu'elle était toujours (pour les 7 personnes) liée aux parents (souvent les géniteurs mais entendons parents au sens large du terme également); j'ai réalisé que mes premiers souvenirs marquants étaient également liés aux souvenirs musicaux familiaux et que la musique avait ce pouvoir de nous lier les uns aux autres d'une manière bien plus forte qu'on ne pouvait l'imaginer. Il m'a semblé également que l'on n'associerait pas tous les premiers souvenirs artistiques aux parents de la même façon. Par exemple, mon premier souvenir pictural marquant était lié à une exposition de Van Gogh que je n'associe pas à mes parents bien qu'ils m'y aient emmené; mon premier souvenir cinématographique marquant n'est pas non plus associé à mes parents. J'ai le sentiment de les avoir vécu seule. En revanche, mes souvenirs musicaux marquants sont tous liés à l'interaction qu'ils ont suscité avec les autres (frère, parents, amis); même si j'écoute et écoutais de la musique seule également et que la musique m'a permis de construire également mon identité propre. C'est dans l'échange qu'elle a été décisive et importante. Échanges entre auditeurs ou échange avec l'artiste. Donc ce mémoire m'a notamment fait comprendre que la charge affective décuplée de la musique me permettait davantage peut-être de me sentir vivante à l'intérieur et ce pour toutes les virtualités qu'elle suscite, pour tous les espaces potentiels qu'elle engendre et tous les conflits internes qu'elle permet de panser. Aussi, bien sûr, en découvrant que le premier rapport au monde du fœtus est auditif. Face à ce constat sur le rapport de la musique aux premiers temps de la vie et autant que nos souvenirs puissent nous le permettre du moins, au temps de l'enfance, j'ai, quelque temps après mon premier jour de tournage, grâce aux premières entrevues que j'ai menées, décidé d'intégrer aux personnages un jeune homme de 12 ans dans mon documentaire afin d'observer une vision de la musique et un rapport peut-être encore différent et qui pourrait permettre également des ponts et sens sous-jacents intéressants à établir au montage.

J'ai parfois le sentiment que lorsque le cinéma réussit à m'amener dans ces endroits, c'est grâce aux voix, au son, à sa musique et à la qualité «blanche» de ces images. Sans la musique, le cinéma ne serait pas aussi pertinent à mes yeux, il perdrait son pouvoir d'évoquer et d'«affecter». Aussi, c'est pour cette raison que j'aime définitivement le montage plus que n'importe quel autre étape car au moment où je mets mon programme en marche, tout est possible, tout est train de se créer. Cela pourrait prendre

toutes les directions. Il s'agit pour moi, à ce moment, de recevoir les émotions des rushes et de réussir à les assembler avec habileté et vérité. Pour les mêmes espaces potentiels qu'ils ouvrent, j'aime la réalisation et le cadrage. En revanche, j'ai étrangement peu d'intérêt pour la prise de son peut-être parce que j'exige tellement d'elle que je ne veux pas me tromper et préfère la laisser aux plus expérimentés. Mais ce qui dirige mon montage filmique c'est le son.

C'est pour cette raison que j'ai beaucoup d'affinités avec le cinéma de van der Keuken, c'est pour le caractère musical de ses productions, c'est pour sa présence discrète que l'on ressent au travers de sa caméra. Car on ressent qu'il vit avec elle l'émotion qu'il reçoit sur le tournage et qu'il demeure très attentif au son. Le cinéma documentaire, c'est rencontrer l'autre, le voir certes, mais pour nous, praticiens c'est avant tout l'écouter, écouter ce qu'il y a au fond de chacun, puis réussir à retranscrire notre expérience par le film en sons et en images au spectateur. Et c'est parce que je suis davantage dans l'écoute et dans l'observation que le métier de documentariste m'attire tant. Dans le livre *Le son*, Simone Vannier dit en citant Van der Keuken. «La fonction du son au cinéma est de mieux faire apparaître l'image» (Vannier 2006, p.81). Ce sont précisément mes intentions.

#### **4.3 Objectifs esthétiques et leitmotiv**

Au-delà donc du thème et des gros plans fixes sur fond noir qui illustrent les émotions que l'on peut observer sur les visages et par les voix. Je souhaitais rejoindre une esthétique proche de celle décrite par van der Keuken. Celle d'une caméra qui danse avec ses émotions de créateur/ observateur. Tels étaient donc mes objectifs esthétiques de départ, toujours lié à ma recherche personnelle de créatrice qui tente de permettre de reconstruire l'aura de la musique directe.

Rendue au trois quarts de mes tournages, face au constat déjà évoqué et face à l'envie d'impliquer davantage ma personne dans mon documentaire; exprimer mon attrait personnel pour la musique afin de créer un écho et un lien supplémentaire entre le faiseur de film et la musique dont on discute dans ce film m'a semblé pertinent afin d'être juste dans ma façon de présenter le film comme je l'ai pensé au départ c'est à dire partir à la conquête de mes propres émotions à travers les récits et performances des autres.

Je sentais qu'il manquait quelque chose qui me relie à tout cela au sein du film. Par ailleurs, je ne suis pas quelqu'un qui aime être filmée et je ne voulais donc pas apparaître en chair et en os, mais comme j'aime me lancer de nouveaux défis à chaque film, j'ai d'abord décidé de mettre ma propre voix en voix hors champs afin de conter mon expérience, puis, j'ai re visionné des films et repensé à mes entrevues et au rapport à l'enfance que je développais à ce moment-là dans mon mémoire et il m'est apparu intéressant de faire apparaître la voix hors champs de la 'réalisation' mais aussi visuellement son corps d'enfant, ce qui me permettait de créer des liens entre les origines de mes souvenirs musicaux et mon documentaire de début de vie d'adulte si je puis dire qui, quelque part, s'en allait dès le début sans vraiment mettre des mots dessus vers la conquête de mes prémices musicaux qui ont conditionné mon attachement futur à cet art. Pour ce faire, la seule trace de visuel de moi petite allait être les films que mes parents prenaient avec leur caméscope amateur, la difficulté étant d'autant plus grande qu'avec les kilomètres qui nous séparent actuellement, j'allais avoir du mal à mettre la main sur ces films. Je n'ai finalement pu faire numériser à distance que deux d'entre elles dont le contenu n'allait pouvoir être connu qu'une fois le fichier extrait, car nous n'avions même plus de quoi visionner ces cassettes à la maison. L'une s'est avérée ne pas être utile à mon documentaire, mais j'ai tout de même eu le bel hasard de tomber sur une cassette de vacances qui a 20 ans dont deux extraits constituaient l'objet de ma recherche. À partir de cette chance, j'ai pris les extraits de mon enfance comme leitmotiv et transition de mon documentaire en lien avec des images de ma vie actuelle qui sont dans le fond un prolongement de cette enfance. Ce qui est très intéressant d'un point de vue purement phénoménologique, c'est que les plans de coupe que j'avais tourné avant de mettre la main sur cette cassette avaient beaucoup de point commun avec les éléments retrouvés sur cette cassette de 40 minutes dont je ne me souvenais pas à l'exception de quelques scènes. Incorporer ces images allait changer l'angle de ma création mais correspondait davantage à la vérité de ma démarche et c'est ce qui me préoccupe lorsque je crée un documentaire.

#### **4.4. Montage ou comment traduire l'idée d'une musique intemporelle et non-spécifique qui serait l'écho de ce que nous sommes ?**

Lors du montage de mon film, je me suis attachée à retranscrire des séries intensives d'émotions en tentant d'y incorporer des images haptiques. Pour ce faire, j'ai opté pour des images floues et des textures que j'ai filmées. Le tourbillon coloré que l'on observe également comme un leitmotiv dans mon

documentaire est en réalité filmé à la fin d'un concert dès que les lumières se sont rallumées et correspond aux confettis qui viennent d'être jetés au sol, durant les derniers morceaux, que j'ai filmés en ralentissant ma vitesse d'obturation et en filmant en contre plongée totale en tournant sur moi-même. Cela crée un véritable tourbillon d'émotions, plusieurs couleurs qui se mélangent qui rappellent l'idée d'une image blanche et constitue donc une transition que je juge pertinente par rapport au moment vécu. Toute la difficulté d'intégrer de telles images qui font sens pour moi réside ensuite dans la compréhension du spectateur de telles images. Il pourrait se demander pourquoi, ne pas rejoindre l'état d'esprit dans lequel je me suis trouvée dans ce moment de joie de fin de concert. Ceci dit, même s'il ne peut comprendre le contexte de ces émotions qui ne sont pas explicitées, c'est par la qualité haptique de l'image, par son mouvement, qu'il va pouvoir y attacher son propre sens et se l'approprier.

Plusieurs plans de coupe permettent l'évasion du spectateur (ciel, vue de la ville, images floues, images lumineuses comme dans un rêve, etc.) et lui permettent également de prêter attention au sonore ou du moins de se laisser emporter par le sonore.

Ces images haptiques et également les retours vers l'enfance que j'opère avec mes *candid footage* et par un travail d'animation de mon portrait musical, finissent par créer une résonance presque trop poétique, inattendue dans un premier temps lors des premières versions de montage. Poésie que je pensais obtenir par la musique des personnages et non tant par ces images qui finissent par parler un peu trop de moi, pour finalement sembler m'apparaître plutôt mégalomanes. Qui suis-je pour mettre en avant ma personne à ce point? Qui pourrait s'intéresser à des ponts entre l'enfance et la vie d'adulte d'une inconnue? La difficulté de ce travail commence finalement à résider dans la place que j'occupe au sein de ce film, et la complexité réside dans l'amour que l'on porte à nos souvenirs d'enfance qui réveillent des choses qui ne seront pas perceptibles pour un public qui ne vous connaît pas. Dans le fond, je n'arrive pas à adopter assez de distance avec ces images, j'ai du mal à percevoir ce qu'elles représenteront pour les autres. J'ai alors cette impression de créer un film pour moi et non accessible, mais je continue car c'est précisément cela que le moment présent me dicte. Je m'attache tout de même à minimiser ces interventions personnelles. La voix hors champ se voit refaite maintes et maintes fois en adéquation avec ces doutes qui subsistent quant à ma présence dans ce film. Je trouvais ça très intéressant sur le papier, mais cela me semble parfois déplacé. Je passe plusieurs mois en montage pour ce film surtout à cause de cette remise en question alors que quand il ne s'agit pas de moi je monte bien plus efficacement.

Je constate également que la variété des musiques de mes personnages pourrait être compliquée à digérer et à agencer, et je réalise qu'il pourrait être compliqué de parler de chacun en si peu de temps avec justesse. Je vais donc réduire les performances de chacun afin de mettre l'accent davantage sur le discours et je place davantage leurs voix sur les images musicales plutôt que de monter davantage de purs moments de performances filmées en direct.

Il était important pour moi de montrer la connexion qui s'opère avec les autres et avec soi au son d'une même musique grâce aux images de foules qui s'amassent pour écouter et danser. Cela constituait des «séries intensives» comme les décrit Deleuze, par le montage, par les gros plans, par les *jump cut* qui s'opèrent, par la surimpression des images. Il m'était également important de montrer le caractère universel de la musique par la pluralité de mes personnages et leurs diverses origines sociales et enfin son intemporalité par le biais des discours des personnages, et par le film qui réunit des images qui ont 20 ans de différence d'âge. Enfin, au-delà de tout cela, le film présente la douceur du temps qui passe et de ce qui est immuable, et dans notre cas ici, cet attachement, cette passion pour la musique, ce besoin d'exprimer et de réveiller ces émotions antérieures et internes.

## Conclusion

Pour conclure, je pense être parvenue à comprendre davantage le lien que j'entretiens avec la musique et les raisons qui me poussent vers elle dans mes constructions cinématographiques, de par l'espace psychique qu'elle habite et les virtualités qu'elle peut soulever et qui correspond à celles que soulève la création cinématographique.

Dans les parties théoriques de mon mémoire, j'ai pu comprendre ce que la musique réveille en nous et les liens qui se tissent entre l'enfance et notre attachement à elle, l'importance du jeu dans la construction de soi et la relation avec les autres. J'ai eu le plaisir de constater que l'écoute au cinéma pouvait également passer par les images haptiques.

J'ai également redécouvert le cinéma de van der Keuken que je n'avais pas regardé depuis longtemps et pu redécouvrir de beaux moments musicaux du cinéma; les redécouvrir sous un angle nouveau, celui des images et des sons haptiques, celui de la qualité blanche des éléments d'un film.

J'ai mesuré l'importance des réactions corporelles qui se déclenchent par le son par le rapport au son que nous entretenons notamment avec le cinéma. J'ai aimé parcourir toute l'importance et la complexité que revêt la construction sonore d'un film. J'ai aussi pu constater sur mes tournages et durant mon montage la force des lieux exigus qui permettent un rapprochement par gros plan plus pertinent pour dévoiler les affects (studio d'enregistrement musical, voiture...).

Par le biais du film *Les États-Unis d'Afrique*, j'ai pu observer le pouvoir de transmission de la musique mais aussi par le biais d'autres théoriciens les limites concrètes que pourraient représenter ce jeu de transmission culturelle par la musique. Car si cela crée des virtualités en moi et que j'ai le sentiment d'avoir résolu des conflits internes et d'avoir trouvé une forme de paix en regardant un film musical ou autre, il demeure que mon accomplissement personnel par la musique et le cinéma pourrait ne pas mener à un accomplissement social. Puisque comme le dit Dufrenne: «quand le réel se charge de virtuel, il risque d'être lui-même virtualisé», c'est à dire que l'enfant africain de l'épanadiplose du film que l'on voit à la fin chanter comme pour symboliser la transmission culturelle par la musique pourrait ne pas trouver une réponse sociale à cette possible renaissance africaine, si sa quête demeure

individuelle. Le film et la musique pourraient ne pas mener à une action. On pourrait tous demeurer passifs face à l'illusion d'avoir pris position et donc d'avoir résolu ces conflits internes mais qui demeurent en revanche externes et bien réels si on ne passe pas à des actions concrètes. Car comme le dit Jacques Attali dans *Québec Soft: la musique adoucit les mœurs* (1985): «la musique trouve son expression générale, si et seulement si le politique prend le relais». En tant que personne engagée, je trouverais intéressant d'analyser par ailleurs si le film musical documentaire de Létourneau accomplit sa mission sociale et politique jusque dans le réel du quotidien. Me concernant, en tant que spectatrice, j'ai l'impression que mes actions sont minimales par rapport à ce que peut déclencher comme bouleversement en moi un film engagé. Ceci dit tout démarre et doit démarrer d'une prise de conscience, en cela le cinéma documentaire entrouvre des portes vers une possible amélioration des conditions humaines. Le web-documentaire interactif, qui implique moins de passivité du spectateur pourrait constituer une piste à explorer.

## BIBLIOGRAPHIE

Bailli, Rémy. 2001. « Le jeu dans l'œuvre de D.W. Winnicott ». En ligne. *Enfances & Psy*, n°15 (automne), p.41-45. <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2001-3-page-41.htm>.

Benjamin, W. [1955] 2013. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris :Éditions Payot.

Bion, Wilfred Ruprecht. [1962] 1979. *Aux sources de l'expérience*. Traduit par Francois Robert. Paris : PUF.

Bolduc, Jonathan. 2007. « L'écoute mozartienne contribue-t-elle au développement cognitif : « L'effet Mozart », un mythe ou une réalité ? ». En ligne. *Recherche en éducation musicale*, n° 25 (août), p.63-77. [http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM\\_25.pdf](http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_25.pdf).

Castarède, Marie-France. 2011. « Voyage à travers l'expérience intérieure de la musique ». En ligne. *Le journal des psychologues*, n° 278 (juin), p. 54-59. <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2010-5-page-54.htm>.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge MA : MIT.

Deleuze, Gilles. 1982. « Gilles Deleuze - Cinéma cours 9 du 02/02/1982- 1 9A - partie 1 ». En ligne. Université Paris 8. [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=193](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=193).

Deleuze, Gilles. 1982. « Gilles Deleuze – Cinéma cours 9- 02/02/82 - 2 – partie 2 ». En ligne. Université Paris 8. [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=106](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=106).

Deshays, Daniel. 2007. « Forcer l'écoute : retour sur le séminaire 'Territoires du sonore'(Lussas, août 2006) » Dans Marie-Claire Amblard (dir.), *Le son*, p.21-55. Paris : Images documentaires.



Dufrenne, Mikel. 1987. *L'œil et l'oreille*. Montréal : Ed. de l'Hexagone.

Eco, Umberto. 1962. *L'oeuvre ouverte*. Dans Bruno Guiganti, « Entre bruits et silences (essais sur l'art audio) ». En ligne. <http://www.acsr.be/wp-content/uploads/guiganti-essais-art-audio.pdf>.

Frangne, Pierre-Henry. 2003. « Introduction Musique et image au cinéma ». Dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, p.17. Actes du colloque « Musique et image : analyse et création » (Rennes, 14-16 mars 2002). Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Froger, Marion et Tullio, Emilie. 2012. « Cinéma et lien : une enquête intime auprès d'une famille italienne en Lorraine ». En ligne. *Conserveries mémorielles*, n°12 (avril), p. 19-33.  
<http://cm.revues.org/1216>

Juslin, Patrik N. et Laukka, Petri. 2004. «Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening». En ligne. *Journal of New Music Research*, Vol. 33. n°3, p. 217-238. <http://dx.doi.org/10.1080/0929821042000317813>.

Lasserre, François. 1954. « L'éducation musicale dans la Grèce antique ». Dans Plutarque de la musique. Lausanne : Urs Graf-Verlag Olten.

Levin, David Michael. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press.

Lupien, Jocelyne. 2004. « De l'intelligibilité du monde par l'art ». Dans *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif). Paris : Éditions L'Harmattan. p. 15-35.

Marks, L.U. 2000. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham and London : Duke University Press.

Parncutt, Richard. 2010 . « Le conditionnement du fœtus et du nourrisson, le schéma maternel et les origines de la musique et de la religion », Trad. Laurence Richelle. En ligne. Dans Irène Deliège *et al.*, *Musique et évolution*, Mardaga « PSY-Théories, débats, synthèses », p. 81-100.  
<http://www.cairn.info/musique-et-evolution--9782804700232-page-81.htm>.

Pernot, Agnès. 2008. « L'antiquité : la musique primitive ». En ligne. Académie de Grenoble.  
[http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/IMG/pdf\\_HisMus1\\_antiquiteM\\_Age.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/IMG/pdf_HisMus1_antiquiteM_Age.pdf).

Vannier, Simone. 2007. « Ecouter/voir : recherche sonore dans le cinéma de Johan van der Keuken ». Dans Marie-Claire Amblard (dir.), *Le son*. p.81-87. Paris : Images documentaires.

Verdier, Véronique. 2011. « Des affects en musique : de la création à l'expérience esthétique ». En ligne. *Insistance*, n° 5 (premier semestre), p. 69-81. <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-69.htm>.

Souriau, Etienne. 1953. « Les grands caractères de l'univers filmique ». Dans *L'univers filmique*, p. 24. Paris : Flammarion.

## **FILMOGRAPHIE**

*Herman Slobbe*. 1966. Réalisation de Johan van der Keuken. Pays Bas.

*Les États-Unis d'Afrique : au delà du hip-hop*. 2011. Réalisation de Yanick Létourneau. Canada (Québec).

*Human*. 2015. Réalisation de Yann Arthus-Bertrand. France.

*Quebec soft : la musique adoucit les mœurs*. 1985. Réalisation de Jacques Godbout. Canada (Québec).